

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)**



**TESIS DOCTORAL**

**Distracción, shock, interrupción: la recepción de Walter Benjamin en  
las prácticas artísticas contemporáneas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Tania Castellano San Jacinto**

Directora

Aurora Fernández Polanco

**Madrid, 2016**

# **DISTRACCIÓN, SHOCK, INTERRUPCIÓN: LA RECEPCIÓN DE WALTER BENJAMIN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS**

Tesis doctoral de Tania Castellano San Jacinto  
Dirigida por Aurora Fernández Polanco

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Complutense de Madrid







DISTRACCIÓN, *SHOCK*, INTERRUPCIÓN:  
LA RECEPCIÓN DE WALTER BENJAMIN EN LAS  
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Tesis doctoral de Tania Castellano San Jacinto  
Dirigida por Aurora Fernández Polanco

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



Fotografía de cubierta: Ana J. Revuelta

Agradezco al Ministerio de Educación y Ciencia la oportunidad de disfrutar de una beca de posgrado para la Formación de Profesorado Universitario (2007-2011) y de poder aventurarme en esta otra etapa académica, a las instituciones que me han brindado su ayuda y me han dado acceso a los materiales necesarios para la elaboración de esta investigación, como la Universidad Complutense de Madrid, la Akademie der Künste en Berlín, la Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis en París, el Museum of Modern Art (MoMA) y el Electronic Arts Intermix (EAI) en Nueva York, y la Universidad de Zaragoza. En especial, quiero agradecer al Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (UCM) su apoyo a lo largo de estos años y la inestimable energía que nos infunde a los que lo frecuentamos. También a Jean-Louis Déotte por sus conversaciones y su siempre buena disposición, a Lindsay Waters por ser tan accesible a pesar de tanta distancia, a César Ruiz Sanjuán por su desinteresada ayuda con las traducciones y por sus recomendaciones. Y, por supuesto, mi sincero agradecimiento a mi directora de tesis Aurora Fernández Polanco, que me ha estado acompañando a lo largo de aventuras y desventuras, por guiarme en estos parajes, por su apoyo y sus sabios consejos.

Mi agradecimiento a aquellos artistas que tan amablemente han puesto a mi disposición sus obras y sus palabras, y también a los que, sin ellos saberlo, se ven incluidos en este escrito. Cómo no, mi gratitud a todos los que habéis compartido alguna etapa de esta investigación y me habéis dedicado vuestro tiempo, energía o aliento. Y por último, quiero agradecer infinitamente a mi familia, a Roberto y a mis amigos su incondicional apoyo y paciencia sin los que nada de esto hubiera sido posible. Gracias.





# ÍNDICE

RESUMEN	13
CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	16
CUESTIONES METODOLÓGICAS	26
Nota acerca de la investigación sobre imagen en movimiento	32
ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	36
I. TIEMPOS MODERNOS	39
1. La constelación berlinesa: Simmel, Kracauer, Brecht y Benjamin	39
1. a. <i>Georg Simmel</i>	39
1. b. <i>Siegfried Kracauer</i>	42
1. c. <i>Bertolt Brecht</i>	44
1. d. <i>Walter Benjamin</i>	47
2. La transformación de la experiencia moderna	52
2. a. <i>Berlín: monumento moderno</i>	52
2. b. <i>Condición masiva</i>	55
2. c. <i>Una prisa endémica</i>	59
2. d. <i>El tiempo como loop</i>	64
2. e. <i>De Erfahrung a Erlebnis</i>	67
2. f. <i>Habitando el (justo) ahora</i>	69
2. g. <i>Estreno de un sensorium moderno</i>	74
2. h. <i>Tipologías y topologías del shock moderno: la metrópoli y el campo de batalla</i>	78
2. i. <i>El ‘shock estético’</i>	85
2. j. <i>De los nervios</i>	101
2. j. I <i>Patologías neurasténicas: agorafobia y claustrofobia</i>	106
2. j. II. <i>El club de los neurasténicos: Simmel, Kracauer y Benjamin</i>	107
2. j. III. <i>Alternativas posibles o ‘cómo ponerse el abrigo del revés’</i>	110
II. BENJAMIN Y LA DISTRACCIÓN MODERNA	115
1. Atención y distracción: una antagonía porosa	115
1. a. <i>Aproximaciones etimológicas a la atención</i>	116



1. b. <i>Aproximaciones etimológicas a la distracción</i>	118
1. c. <i>La abstracción como lugar común de la atención y la distracción</i>	121
1. d. <i>La posibilidad de convivencia entre la atención y la distracción</i>	123
2. Modos de entender la distracción:	
la distracción nativa y la distracción adquirida	125
2. a. <i>La distracción nativa</i>	125
2. b. <i>La distracción adquirida</i>	129
2. b. I. <i>Tren de pensamientos</i>	130
2. b. II. <i>El cine como “segunda técnica”</i>	135
2. b. III. <i>De la distracción industrial a la distracción digital</i>	137
3. La distracción dentro de la constelación benjaminiana	141
3. a. <i>Sigmund Freud y la atención flotante</i>	141
3. b. <i>Georg Simmel: la sobrestimulación moderna y el alejamiento de sí</i>	143
3. c. <i>Siegfried Kracauer: la distracción como evasión y como desorden</i>	144
3. d. <i>Bertolt Brecht: la distracción embaucadora y la diversión esencial</i>	148
4. Estado de la cuestión del estudio de la distracción en Walter Benjamin	151
5. Aproximación filológica a la distracción benjaminiana	158
5. a. <i>Fuentes originales</i>	158
5. b. <i>Traducciones en castellano</i>	162
6. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: un ensayo clave para la distracción	164
6. a. <i>La reproductibilidad del ensayo: tres versiones y una traducción</i>	164
6. b. <i>La publicación de la traducción. Primera y última</i>	168
6. c. <i>La ‘primera’ segunda versión</i>	170
6. d. <i>Traductor que no se traduce</i>	171
6. e. <i>La publicación, amigable discordia</i>	172
6. f. <i>La traducción del traductor del traductor</i>	175
6. g. <i>La tarea del traductor según Benjamin</i>	178
6. h. <i>La contribución francesa al alemán</i>	182
6. i. <i>Una al precio de dos. Hipótesis sobre la neutralización</i>	184
7. Situando distracciones en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”	188
7. a. <i>Zerstreuung</i>	189
7. b. <i>Ablenkung</i>	220

7. c. Distraction	226
8. Situando distracciones en el resto de producción aparte del ensayo de “La obra de arte” ( <i>Gesammelte Schriften</i> )	231
8. a. Zerstreuung	231
8. b. Ablenkung	257
8. c. Zerstreutheit	261
8. d. Bilderflucht	265
8. e. Entrückung	269
8. f. Distraction	273
9. Situando distracciones en su correspondencia ( <i>Gesammelte Briefen</i> )	276
10. El <i>shock</i> en el ensayo de “La obra de arte”	286
11. El <i>shock</i> más allá del ensayo de “La obra de arte”	290
11. a. El <i>shock</i> temido	296
11. b. El <i>shock</i> deseado	299
11. c. Cualidades del <i>shock</i> benjaminiano	301
III. DISTRACCIÓN Y PODER	315
1. Cualidades y tipologías de la distracción	315
2. Distracción endógena: al servicio del poder	319
2. a. Con sumo consumo	319
2. b. Efecto pantalla	323
2. c. El trabajo de mirar	327
2. d. Sobreabundancia y multitarea	332
2. e. Enfermedades distraídas	336
2. f. The Dark Age	340
3. Distracción exógena: un arma política	343
3. a. El ensimismamiento como interrupción de la temporalidad	344
3. b. La ensoñación como espacio creativo	345
3. c. La improductividad del ensimismamiento y la ensoñación	348
3. d. La libertad del desviado	351
3. e. La expectación del espectador	353

IV. ESTRATEGIAS DISRUPTIVAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	361
1. Introducción: interrupción, intermitencia, interferencia y bucle	361
1. a. <i>La interrupción</i>	363
1. a. I. <i>Interrupción como grumo</i>	365
1. a. II. <i>Interrupción como agujero</i>	366
1. a. III. <i>Interrupción como foco</i>	367
1. a. IV. <i>Efectos de la interrupción: asombro, intensificación y reflexión</i>	368
1. b. <i>La intermitencia</i>	369
1. c. <i>La interferencia</i>	370
1. d. <i>El bucle</i>	371
2. Un arte contemporáneo disruptivo	376
2. a. <i>Titilares</i>	376
2. a. I. <i>On.Off.On.Off.On.Off...</i>	376
2. a. II. <i>La producción del Flicker Film</i>	380
2. a. III. <i>La recepción del Flicker Film</i>	400
2. a. IV. <i>Más allá del flicker estructuralista</i>	404
2. b. <i>Interferencias</i>	422
2. c. <i>A tajo limpio</i>	426
2. d. <i>Bilderflucht o la consolidación del desasosiego</i>	434
2. e. <i>Un continuum dislocado</i>	439
2. f. <i>Lo entrecortado</i>	448
2. g. <i>La imagen truncada</i>	462
2. h. <i>A la caza del error</i>	472
2. i. <i>La interrupción como discurso</i>	491
2. j. <i>El bucle como inconclusión</i>	503
2. k. <i>En suspenso</i>	508
2. l. <i>Instantes de lucidez</i>	512
2. m. <i>A golpes con el público</i>	515
CONCLUSIONES	527
ANEXO:	
LISTA DE LOS TÉRMINOS SELECCIONADOS EN EL CONJUNTO DE LA OBRA Y LA CORRESPONDENCIA DE WALTER BENJAMIN	533

1. La distracción en el ensayo de “La obra de arte”	533
2. La distracción en el resto de producción aparte del ensayo de “La obra de arte” ( <i>Gesammelte Schriften</i> )	534
3. La distracción en la correspondencia de Benjamin ( <i>Gesammelte Briefe</i> )	537
BIBLIOGRAFÍA	539
DISTRACTION, SHOCK, INTERRUPTION: WALTER BENJAMIN’S RECEPTION IN CONTEMPORARY ART PRACTICES	573
CONTENTS	575
SUMMARY	580
CONSTRUCTION OF THE SUBJECT OF STUDY	583
METHODOLOGICAL ISSUES	592
CONCLUSIONS	599





## RESUMEN

Nuestra investigación parte de la intrigante expresión “recepción en la distracción” que Walter Benjamin introduce en todas las versiones del ensayo titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935-1939). Con ella define un nuevo modo perceptivo presente en la modernidad. Pese a que antes de este ensayo Benjamin asumiera la percepción distraída en un sentido negativo, a partir de él arroja una nueva luz sobre el término distracción y lo defiende ante sus detractores como una nueva forma de percepción imprescindible en la época. Benjamin invierte la anterior categorización establecida, que también él sostenía hasta entonces. Aquella que, por una parte, definía la distracción como un efecto narcotizante asociado a la atracción de ciertas manifestaciones artísticas y la que, por otra parte, describía la atención como el elemento que canalizaba un reencuentro con la conciencia y la voluntad.

Profundizar en las diferentes versiones del ensayo de Benjamin ha resultado imprescindible para desentrañar el nuevo sentido que la distracción cobra para este autor. Con ese objetivo nos hemos remitido no sólo a sus versiones originales, en alemán y en francés, sino que también hemos ampliado su estudio al conjunto de la obra y correspondencia benjaminiana donde aparece la distracción. A partir de una selección de términos pertenecientes al campo semántico de distracción en versión original, localizamos sus apariciones en la producción benjaminiana. El estudio de estos textos nos ayudó a comprender los distintos sentidos aportados por el autor a este concepto.

Otro de los términos claves para Benjamin es el *shock*. Lo situará dentro de la obra de arte moderno y, en concreto, de la cinematográfica. Para nuestro autor el *shock* equivale a una apertura en la imagen fílmica que abre paso al espectador a su mundo propio. En ese momento la experiencia del cine combinará dialécticamente la proyección de imágenes cinematográficas, como tiempo presente, y las memorias evocadas por el público, como pasado. Para Benjamin, el *shock* cinematográfico capaz de reintegrar parte de la subjetividad del espectador funciona como una réplica mimética de otro *shock* presente en los núcleos metropolitanos. Este último –indisociable del nivel técnico de la modernidad, de la concentración de la población en las grandes ciudades y del efecto de las dos guerras mundiales– expone al ciudadano a un continuo impacto que hace mella en su capacidad de afectación y en sus cualidades como agente social.

Benjamin cree que el arte posee el potencial suficiente como para hacer frente a la alienación moderna. Pero, según él, cualquier tipo de arte no es capaz de llevarlo a cabo, sino aquél en consonancia con la técnica de la época. El *shock* desenca-

denado por la obra de arte moderna conseguiría abrirse paso hacia el bloqueo inconsciente del espectador, combatiendo así los efectos del *shock* genuinamente metropolitano -al que también se le suma el *shock* generado por los conflictos bélicos-. De tal forma que el *shock* artístico permitiría, mediante la técnica, superar miméticamente aquellos límites que la propia técnica impone al hombre moderno.

Aunque no haya duda de que Benjamin ha sido el protagonista de nuestro análisis de la modernidad, resultaba imprescindible ampliar su perspectiva con otros estudiosos próximos a él, como Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Bertolt Brecht. Una constelación que no sólo funciona desde el punto de vista teórico, sino que también compone un círculo de referencias y amistades para nuestro autor. La visión de todos ellos nos sirve para describir mejor la transformación de la percepción de la que Benjamin da cuenta. Resulta destacable que su lectura de la modernidad parece interpretar la distracción y ciertos desórdenes nerviosos como parte de un proceso de adaptación al medio moderno.

En cuanto a la relación entre atención y distracción, esta tesis pretende debatir el enfrentamiento que tradicionalmente mantienen entre sí. Para ello destacamos la existencia de un territorio compartido por ambas: la abstracción, donde se dan estados tanto atentos como distraídos. Además, el tipo de distracción que no ocupa el terreno abstraído implica una desviación de la atención, por lo que la atención sería parte constitutiva de su supuesto contrario.

Aparte del punto de vista meramente perceptivo, el posicionamiento político de la distracción al pie de los postulados benjaminianos será esencial a la hora de confrontar este tema. Para diferenciar entre las diferentes tipologías asumidas como distracción, denominamos ‘endógena’ a aquella distracción que supone un falso desvío de un sistema normativo, y ‘exógena’ a aquella que se corresponde con una fuga real y un medio de defensa.

Por otra parte, rasgos nativos de la técnica moderna como la interrupción y sus derivados (la intermitencia, la interferencia y el bucle) contribuirán a modificar las formas de sensibilidad desde la modernidad en adelante, presentándose tanto disruptivos como potencialmente productivos. Estos rasgos se materializarán en una producción artística contemporánea en la que se reescribe una nueva lógica de creación y de recepción. Es en esas obras de arte, que abarcan desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, donde pretendemos reconocer los planteamientos benjaminianos gestados en la modernidad. Con ellas configuramos un conjunto de casos que dan forma a un panorama artístico que evidencia a base de disfunciones ser parte de la técnica con la que está creada. Este punto de vista en el que la deficiencia puede adquirir no sólo potencial artístico, sino también político, es el que consideramos deudor del concepto de distracción que Benjamin aporta.





## CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Esta tesis surgió de un interés por intentar comprender la expresión, en apariencia paradójica, “recepción en la distracción” (*Rezeption in der Zerstreuung*) que Walter Benjamin enuncia en el ensayo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) (1935-1939),<sup>1</sup> definiendo con ella un nuevo modo perceptivo presente en la modernidad; y, a la vez, del propósito de reconocer ese mismo planteamiento benjaminiano en ciertas obras de arte contemporáneo asociadas con estrategias disruptivas.

El hecho de que la figura de Benjamin haya adquirido un peso significativo en el ámbito estético y en el de los Estudios Visuales durante las últimas décadas del siglo XX puede deberse a las siguientes razones. Erdmut Wizisla afirma que, tras las revueltas estudiantiles de mayo del 68, la teoría de los medios que destila la obra de Benjamin, junto con la de Bertolt Brecht, se actualiza de forma inesperada. Un ejemplo de ello es el libro de Hans Magnus Enzensberger *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* (*Baukasten zu einer Theorie der Medien*) (1970), donde el autor retoma los escritos de la “Pequeña historia de la fotografía” y las tesis del ensayo de “La obra de arte”<sup>2</sup> de Benjamin. De estos trabajos señala las “posibilidades socialistas” de los medios desapercibidas por los marxistas de la época y reclama el uso emancipatorio que ya Benjamin vio posible en ellos. Susan Buck-Morss, por su parte, ubica a partir de los años ochenta una preferencia singular por Benjamin, que le hace sumarse al nivel de otras ‘grandes figuras’ de la literatura y la filosofía, a partir del momento en el que la editorial Suhrkamp termina de publicar sus obras completas en alemán (*Gesammelte Schriften*). Sea como fuere, la predilección por los textos benjaminianos crece exponencialmente hacia el final del siglo XX y su figura despierta un interés especial.

Un rasgo a destacar en el análisis del universo benjaminiano (tangible precisamente en “la recepción en la distracción”) es la frecuente presencia de dos vertientes dispares dentro de un mismo elemento. De ahí que en nuestras investigaciones se multiplique el enfrentamiento dialéctico de pares opuestos entre sí o de aspectos desiguales de un mismo tema, exigiéndonos por ello percibir

1 Benjamin introduce esta expresión en las tres versiones alemanas de este ensayo y en la versión francesa titulada “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité mécanisée”.

2 Dada la extensión del nombre completo del ensayo (“La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”) en esta investigación reduciremos el título a “La obra de arte”.

la figura de Benjamin con un carácter flexible y predispuesto a admitir modelos enfrentados. Pero si bien esta peculiaridad se distingue en la naturaleza de su producción, también la detectamos en el propio carácter dialéctico del autor, que vivió como conciliador de personalidades opuestas. Un ejemplo paradigmático de ello es la estrecha amistad mantenida a la vez con Brecht y Theodor W. Adorno, quienes por su parte se hallaban públicamente enfrentados. En respuesta a Margarete Karplus—pareja de Adorno— sobre este tema, Benjamin le explicará que:

En la economía de mi existencia hay de hecho unas pocas contadas relaciones que tienen relevancia, que me permiten afirmar un polo, el opuesto al polo de mi ser originario. [...] no es ningún misterio que mi vida, igual que mi pensamiento, se mueve entre posiciones extremas (Benjamin 1998a: 440-441/Wizisla 2007: 28-29).<sup>3</sup>

Haciendo alarde de esa dialéctica oposición, Benjamin enuncia la “recepción en la distracción”: uno de los conceptos más inquietantes y con más trascendencia para los estudiosos de los asuntos relacionados con la recepción de la obra de arte en la modernidad. Sin embargo, el estudio de la distracción en Walter Benjamin venía pasando más bien desapercibido en comparación con otros aspectos de su producción hasta hace unos años. Si bien ciertos estudiosos sí lo han señalado, como Lindsay Waters, y otros, como Howard Eiland o Anthony Vidler, han tratado particularmente esta cuestión; este tema todavía se encuentra lejos de estar analizado realmente en profundidad. El privilegio de explorar este ‘desorden’ conlleva, por un lado, aplicar una metodología que logre organizar toda esa ‘materia de desbroce’ y, por otro, tejer las posibles conexiones y detectar los nudos e hilos sueltos que también forman parte del entramado de este concepto.

El hecho de que nuestra investigación partiese de la “recepción en la distracción”, planteó como algo totalmente imprescindible comprender qué significaban para Benjamin aquellos dos términos puestos en juego en el ensayo de “La obra de arte”: recepción y distracción. Dentro de esa diada, la distracción ha supuesto el pivote donde la recepción siempre se insertaba. Es por ello que nuestro trabajo surge en concreto de la distracción en el contexto benjaminiano, de profundizar en ese concepto “resbaladizo” (*slippery*) tal y como lo denomina Eiland (2003: 52), tratando de desentrañar el sentido que cobra en el ensayo. Pese a que antes de “La obra de arte” Benjamin asocia una percepción distraída con un sentido negativo, a partir de ese escrito arroja una nueva luz sobre este término y lo defiende como una forma diferente de percepción ante sus detractores. Este giro tiene lugar cuando, tal y como apunta Jean-Louis Déotte, Benjamin logra “comprender que el destinatario [de la obra de arte] ya no era el sujeto clásico, que el sentido movilizaba ya no era solamente la vista, que la recepción ya no estaba centrada, sino que era inconsciente” (2004: 264) y es el primero en hacerlo. Por

3 En este caso aportamos la traducción que figura en Wizisla (2007: 29).

otra parte, dentro de las versiones originales de su ensayo, el término se divide en un abanico mucho más complejo que el que la mayoría de las traducciones pueden ser capaces de traslucir.

Si tenemos en cuenta tanto el cambio de actitud en Benjamin hacia el término como su variedad en el alemán original, inevitablemente hemos de asumir la distracción como un concepto flexible, abierto y a veces contradictorio, que exige ser explorado para poder analizar su verdadero papel en “La obra de arte”. Para ello localizamos las apariciones de una selección de términos pertenecientes al campo semántico de distracción a lo largo de su producción y su correspondencia en versión original con el fin de acotar, en la medida de lo posible, los distintos sentidos aportados por el autor a este concepto.<sup>4</sup> Aquellos que, a su vez “ensanchan” y “ahondan” en el significado de distracción en nuestra propia lengua.<sup>5</sup> El estudio comparativo de todos esos ejemplos ayudó a comprender el posicionamiento de Benjamin respecto a las diferentes facetas del concepto —o, más bien, a los diferentes conceptos encerrados en esos términos—, así como su evolución en la obra benjaminiana. Además, indagar en su correspondencia nos abrió una perspectiva del uso más personal que el autor hizo de varias de esas palabras, descubriendo así actitudes particulares respecto a ellas. Con esta visita a los escritos benjaminianos intentamos, por otra parte, resolver los secretos de una época que habían quedado cristalizados en las profundidades del lenguaje, pues quizá, tal y como decía Hannah Arendt, “en último análisis todos los problemas son lingüísticos” (1971: 69). Sin embargo, a pesar de esta exhaustiva búsqueda de la distracción en el contexto benjaminiano, somos conscientes de que esta investigación no clausura con ello esta temática, sino que supone un paso más con el que abrir camino en este aspecto ‘distráidamente’ citado del universo de Benjamin.

En cuanto al otro elemento de la expresión canónica (“recepción en la distracción”), la recepción, como antes hemos dicho, supone un factor dependiente de la distracción. Pero, dentro de esta correspondencia, Benjamin propone la recepción como un acontecimiento indisociable de otro factor que en realidad media entre recepción y distracción: el *shock*.<sup>6</sup> Este tercer elemento ‘invisible’ triangula la “recepción en la distracción” y convierte a la

4 La selección se compone de cinco términos elegidos en su lengua original, el alemán: *Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Zerstreuung*, *Bilderflucht* y *Entrückung*; más otro en francés: *distraction*. Incluyo esta última palabra teniendo en cuenta la devoción de Benjamin por la lengua francesa y su profundo conocimiento de ella, que también le lleva a ser traductor de la misma.

5 “[...] el traductor [...] ha de ensanchar y ahondar su lengua mediante el empleo de la extraña” (Benjamin 2010a: 21).

6 El término inglés ‘*shock*’ comparte su raíz germánica con el sustantivo alemán ‘*Schock*’ y a la vez con el verbo ‘*schocken*’. En esta tesis hemos decidido utilizar la palabra ‘*shock*’ y no ‘choque’, ya que los límites contextuales de su versión en castellano nos impiden aplicarla con la flexibilidad necesaria.

recepción de la obra de arte (principalmente del cine) en el desencadenante de un contacto con la memoria involuntaria del espectador. De esta forma, el *shock* haría las veces de puente entre el percepto artístico (en la recepción) y el *feedback* del público (su aportación). Esta inclusión de la esencia particular del receptor genera bajo la perspectiva tanto benjaminiana como brechtiana la posibilidad de una participación política que, gracias a la “recepción en la distracción”, recuperaría la agencia perdida del espectador en la deriva técnica masiva y acelerada de la modernidad. Pese a que estos postulados hayan sido calificados de ingenuos por autores contemporáneos a Benjamin, como Adorno, y posteriores a él, como Gilles Deleuze, más que una revolución en el sentido macropolítico, a lo que este autor se refiere es a una revolución iniciada desde el plano de la subjetividad, como bien expone Maurizio Lazzarato (2013).

Lo cierto es que Benjamin propone el *shock* presente en la obra de arte, ese desencadenante de subjetividad, como una réplica mimética del *shock* presente en los núcleos metropolitanos que surgen durante el siglo XIX. La técnica que sirve de engranaje a la época moderna al mismo tiempo expone al ciudadano a la experiencia de un *shock* que merma su capacidad de afectación y sus cualidades como agente social, como efecto de la superpoblación, el aumento de la celeridad en la urbe, la saturación de estímulos y, cómo no, las secuelas de la(s) guerra(s). Benjamin señala al arte más vanguardista como aquel capaz de revertir los aciagos efectos de esos rasgos modernos (cómplices de la alienación de la época) a través de la misma técnica que los produce. El arte representaría así una estrategia totalmente opuesta al despliegue consciente del ciudadano que le prepara contra las inclemencias del medio, bloqueando el plano inconsciente donde mora la memoria involuntaria, tal y como señala Buck-Morss (1993).

A través de su planteamiento, Benjamin expone cómo el *shock* desencadenado por la obra de arte conseguiría abrirse paso de nuevo en el bloqueado inconsciente combatiendo los efectos del *shock* genuinamente metropolitano –al que también se le suma el *shock* bélico en las dos primeras Guerras Mundiales–, al mismo tiempo que le serviría de ejercicio –le entrenaría– para que dicha recepción del *shock* no invalidara su capacidad reflexiva y política. Podríamos interpretar que, en ese sentido, este autor distinguiera en el arte una capacidad mimética que le permitiese comprender su entorno e integrarlo. En ese caso, el *shock* artístico emularía el proceder del *shock* metropolitano y bélico permitiendo al ciudadano moderno superar aquellos límites que la técnica le impone. La transubstanciación que supone pasar de un tipo de *shock* a otro, de un *shock* como cualidad de los objetos técnicos a un *shock* que habita el cuerpo del hombre moderno, se traduce en aquello que Benjamin denomina “inervación” (2008a: 21). Lo que se entiende como un *shock* imbricado en la misma personalidad

del hombre de la época y que, a su vez, es componente imprescindible de su nueva experiencia moderna y, aún más, de su estela posmoderna y digital.

Aunque a la hora de analizar la modernidad sin duda nos hayamos centrado en la figura de Benjamin, también resultaba imprescindible un enfoque más amplio que abarcase el punto de vista sobre esas o similares cuestiones de otros teóricos próximos a él, entre los que he decidido destacar a: Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Bertolt Brecht. Estos no sólo componen un contexto desde el punto de vista teórico, sino que para Benjamin representan figuras de referencia y personas con las que establece una cercana amistad, como en el caso de Kracauer y, sobre todo, en el de Brecht. A este hecho habría que añadir que todos ellos comparten un mismo escenario moderno: Berlín. Una metrópoli apta como ninguna otra para servir de laboratorio moderno a estos estudiosos. Gracias a esta perspectiva múltiple en torno a la figura de Benjamin, sus hallazgos adquieren una luz diferente y se insertan en un contexto que, aunque marginal, cobra cada vez más relevancia a medida que pasan los años. El hecho de que, en términos generales, compartan una posición similar respecto a la modernidad evidencia la existencia de voces que, a pesar de todo, creen en el potencial de su tiempo.

De esta lectura de la modernidad nos ha interesado rescatar aquellos rasgos que pudieran haber servido de base para la transformación de la percepción señalada por Benjamin. Damos así forma a una selectiva prehistoria de la modernidad que, en cierta manera, también resultaría serlo de nuestra época; por lo que, al mismo tiempo, nos cuestionamos si cierta problemática tildada como contemporánea –como es el asunto de la distracción– no comparte con la modernidad las mismas preocupaciones. Algo que no es de extrañar si, ya de por sí, aquellas definiciones de etapas posteriores todavía atesoran la modernidad como un punto de partida: pos-modernidad, sobre-modernidad. Sin embargo, no hay que perder de vista que la recepción de cada época, y por extensión sus hábitos perceptivos, mudan constantemente la piel al paso de la historia. Que una nueva mirada se sucede alternando otros tiempos y modos, a la vez que seleccionando un campo de visión distinto respecto de lo anterior. Un proceso que requiere un continuo *refreshing* del sujeto observador en paralelo al del productor. Lejos de suponer un cambio abrupto desde la panorámica moderna hasta ahora, el proceso que observamos parece equivaler a un cúmulo de pequeñas mutaciones que al cabo del tiempo configuran un nuevo estado de la cuestión. El aumento progresivo de la aceleración de los procesos, de la movilidad, de una incesante economía temporal, de la flexibilidad del individuo, de la pérdida de los valores asentados en la tradición, al tiempo que una estandarización manifiesta de referentes, son cuestiones que orbitan en tiempo presente, pero que indudablemente comenzaron a generarse hace más de dos siglos. De la observación de

tales reconfiguraciones surgen cuestiones como en qué momento de la reorganización perceptiva del sujeto nos encontramos hoy y en qué medida nuestro presente es deudor de esa gran ruptura precedente que inaugura la modernidad.

Dentro de la crisis de la experiencia que vive la época moderna, ni Benjamin ni aquellos allegados suyos con los que hemos comparado y contrastado su visión se muestran reacios a la nueva técnica por lamentar la pérdida de cualidades tradicionales, como la contemplación y el aspecto aurático del arte, sino que se posicionan a favor de la distracción y del *shock* (o, más bien, del tipo de distracción y *shock* que defiende Benjamin). Tampoco estigmatizan la época moderna por enfermedades vinculadas a la agitación nerviosa como la neurastenia o a patologías derivadas de ella como la agorafobia y la claustrofobia. Más bien, dentro de este círculo las *deficiencias* que existen desde el plano de la tradición artística se traducen como *resistencia* y las *enfermedades* detectadas en el medio moderno se asumen como una *adaptación* al mismo. Bajo este punto de vista en el que la deficiencia y la disfunción pueden articularse como formas de resistencia, es desde donde enfocaremos tanto el nuevo concepto de distracción que Benjamin aporta, como la producción artística contemporánea deudora de tales planteamientos, a la que dedicaremos un capítulo entero.

En su relación con la atención, la distracción ha venido siendo históricamente menospreciada como un término a la sombra de la primera. Aparte de la perspectiva benjaminiana, en esta tesis nos ocuparemos de estudiar la perspectiva histórica de la distracción, sus diferentes y a veces paradójicas relaciones con su antónimo por excelencia: la atención; así como de recoger la preocupación actual volcada sobre los desórdenes de la atención (TDA y THDA) y la influencia de los nuevos medios en el comportamiento (des)atencional. En cuanto a la relación entre atención y distracción, esta investigación confronta ambos conceptos en función de dilucidar sus verdaderos contrastes, así como sus puntos de encuentro. Gracias a ello, estudiaremos cómo la supuesta antítesis existente entre estos dos términos desaparece a favor de una comprensión porosa de su relación, en la que ambos comparten una o varias intersecciones. De ahí que podamos incluso referirnos a lo mismo cuando hablamos de ellos, a pesar de su asumida oposición. Esto sucede en el caso de la abstracción, un terreno que participa de los dos conceptos, bien en forma de ‘abstracción por atención’ o bien como ‘abstracción por distracción’. Indagar acerca de este par de contrarios a diferentes niveles (perceptivo, artístico, político) plantea el terreno donde situar a su vez el abanico de la distracción benjaminiana. Esta perspectiva más general del concepto nos permitió trazar conexiones entre varios autores, tiempos diferentes, ámbitos de acción distintos aunque relacionados (arte-percepción, arte-política), además de examinar la relación en esos mismos contextos con su ya nombrado opuesto, la



atención. Así es cómo a la hora de afrontar el término distracción hemos tratado de apartar ese tradicional menosprecio y, siguiendo el ejemplo benjaminiano, pensar en él desde un enfoque productivo tanto artística como políticamente.

Dentro del contexto de la percepción destacaremos dos formas de existencia distraída: la que se corresponde con un estado de alerta ante el impacto y la que se asocia con el ensimismamiento. El primer tipo, la distracción como alerta (ante el medio o como alerta subjetiva), se caracteriza por mantener un vínculo ineludible con la atención, a la vez que con el *shock*. Por una parte, en este estado la atención se transporta de un terreno a otro, no se anula: pues pasa del objeto al que se le venía prestando atención a otro dentro de un contexto diferente. Esta oposición entre diferentes planos del sujeto (interior-exterior y viceversa) o diferentes realidades dentro de esos planos (exterior-exterior o interior-interior) hace surgir una relación dialéctica capaz de generar cualidades propias del *shock*. Al contrario de la forma puntual con la que ocurre este tipo de distracción, el ensimismamiento tiende a definirse como un estado más continuado en el tiempo. Asociado con la ‘abstracción por distracción’<sup>7</sup> y muy próximo al aburrimiento “no vulgar” de Kracauer (2006: 181), aquél donde opera la reflexión y la imaginación, el ensimismamiento parece hacer frente a todas las llamadas fáticas<sup>8</sup> del medio moderno y, por extensión, de la era digital. Esto le convierte en un reducto todavía no traspasado por lo que parece constituirse como una imparable colonización capitalista de tiempos muertos.

Si, por otra parte, consideramos la capacidad de desviación que comporta la otra distracción asociada a la alerta, podríamos considerar que tanto ésta como el ensimismamiento podrían configurar vías de escape a un sistema económico y político que explota nuestros sentidos y reduce cada vez más lo que se podría denominar *tiempo propio*, entendido como aquél perteneciente a la verdadera ociosidad y donde no intervienen los intereses del mercado. Todo ello nos lleva a considerar tanto la atención como la distracción instrumentos políticos capaces bien de ser cómplices del sistema capitalista implantado, bien de hacerle frente o malversarlo. En cuanto a la distracción, diferenciaremos su posicionamiento político, a la vez que artístico, denominando ‘endógena’ a aquella que bajo la forma de entretenimiento drena cualquier resistencia a este sistema y ‘exógena’ a aquella que, en principio, abre un agujero en esa misma realidad decorada o utiliza sus atracciones a favor suyo.

Benjamin designa como clave del giro perceptivo detectado en la modernidad

7 Concepto que trataremos en el apartado “La abstracción como lugar común de la atención y la distracción”, en el capítulo II de esta tesis, pp. 121-123.

8 Término usado por Paul Virilio para hacer referencia a la imagen que “se impone a la atención y obliga a mirar” (1998b: 81).

al cine, si bien también considera a ciertas vanguardias artísticas como predecesoras del mismo (dadaísmo, surrealismo, futurismo), aunque carentes del nivel técnico cinematográfico. Para comprender este hecho hemos de tener en cuenta que, por un lado, nuestro autor alude al fenómeno cinematográfico como “aparato” (*appareil*) a la manera de Jean-Louis Déotte (2004), es decir, como una nueva forma de producción asociada con dispositivos técnicos que genera otra forma de sensibilidad. Por otro lado, Benjamin se refiere a un cierto tipo de cine, en el que destaca a Serguéi Eisenstein, Charles Chaplin y las animaciones de Mickey Mouse. Pero, además del cine y de la nueva puesta en escena de la imagen en movimiento a base de fotogramas concatenados, otras facetas genuinas de la modernidad como la fragmentada cadena de montaje de la producción industrial y la división racional del tiempo impuesta por la destacada figura del reloj, entre otras, contribuyen a configurar lo que percibimos como una inmanencia disruptiva que se expandirá a lo largo del siglo XX y en adelante, articulando a su vez gran parte de las obras artísticas de su época.

Rasgos nativos de la técnica moderna como la interrupción y sus derivados (la intermitencia, la interferencia y el bucle) contribuirán a modificar las formas de sensibilidad desde la modernidad en adelante, presentándose tanto disruptivos como productivos. Pero, además de definirse como rasgos de la modernidad, estos elementos, precisamente porque son derivados de ella, darán forma a una producción artística capaz de reescribir una lógica de la creación y de la recepción. A partir de ellos, daremos forma a una recopilación de casos concretos de la producción artística desde mitad del siglo XX hasta la actualidad, trazando así las líneas de un nuevo panorama audiovisual en consonancia con las nuevas tecnologías y con la transformación de los comportamientos sociales que venimos analizando. Estos trabajos, tanto consumidores de las imágenes y elementos de su época, como productores de los mismos, desvelan las nuevas claves de ver y pensar la imagen hoy, producto a la vez de la herencia cultural y tecnológica de la modernidad y de las tremendas modificaciones sufridas hoy en ese legado. Su producción traduce un modo acorde al consumo de imágenes de su tiempo, a la vez que se revela contra él, intentado provocar un punto de inflexión dentro de la ‘experiencia estética’ en su acepción más original.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta tesis asume el carácter disruptivo de la producción artística como réplica de su entorno: un rasgo de adaptación al medio técnico y tecnológico que también detectara Benjamin durante el período moderno. Para dar forma a todo ello, fue necesario reunir una colección de disruptores artísticos, ordenarlas según las afinidades que surgían al relacionarlas entre sí y agruparlas al detectar ciertas particularidades repetidas en ellas. Este compendio artístico persigue distinguir casos particulares dentro del



contexto disruptivo, a la vez que también se esfuerza por interrogar las contradicciones y fragilidades que se hallan dentro de los mismos. Con ellos pretendo que nuestros acercamientos hagan resonar los planteamientos benjaminianos y los de aquellos teóricos que asumían la modernidad como una “crisis de la percepción”. Las categorías disruptivas que surgen de estos casos, por otra parte abiertas e interrelacionadas entre sí, evitan estructurar este ámbito de creación a base de clasificaciones estancas y, en cambio, apuestan por levantar un armazón móvil, desmontable y poroso. Esto las convierte en enclaves escasamente asentados que configuran la cartografía de un terreno artístico aún por explorar.

Por otro lado, esta investigación piensa la interrupción en el arte contemporáneo como la manifestación de aquellas deficiencias y disfunciones en relación a una imagen normativa que da lugar a una lectura otra de la imagen. Este enfoque entra en sintonía con la mirada de soslayo que durante este trabajo hemos dirigido a la aparición de un tipo de enfermedades denominadas ‘propriadamente modernas’, también asumidas por nuestros autores como adaptaciones al medio, y a otras relacionadas con la deficiencia perceptiva (afasia, aprosodia, hemidesatención, ceguera parcial, exotropia intermitente, etc.) en las que la insuficiencia y/o deficiencia audio-visual juega un papel primordial. Todas ellas nos ayudarán a interrogar la disfunción presente en la producción artística que tratamos en términos bien de alteración de un flujo sensiblemente continuado y/o previsto o bien de descomposición de un tipo de imagen basada en patrones clásicos de producción. En estos casos la interrupción no sólo se asumirá como un recurso audiovisual o cobrará un sentido plástico; sino que ésta, en todas sus vertientes (intermitencia, interferencia, bucle), comportará por sí misma una carga conceptual que será la que despliegue el potencial de las obras que se fundamentan en ella.

Es así cómo los trabajos elegidos nos llevan a considerar la insuficiencia o la deficiencia en la imagen materializada por su interrupción como el gatillo que asesta una forma de *shock* al público. Éste hará las veces de descarga disruptiva y, de una forma paralela al cine defendido por Benjamin, servirá de enlace con una dimensión propia del (audio-)espectador, incitándole a reflexionar y a imaginar otras formas más allá de lo dado. Toda una producción háptica para una recepción táctil.



## CUESTIONES METODOLÓGICAS

Partir del contenido encerrado en la expresión “recepción en la distracción” de Benjamin nos ha remitido necesariamente al estudio de su obra y del contexto histórico del autor. Por lo que, teniendo en cuenta que su figura nos ha acompañado a lo largo de la escritura de la tesis, podríamos considerarlo precisamente eso: un compañero. Un autor que nos ha brindado las coordenadas con las que configurar el terreno de la modernidad y, a la vez, las claves con las que interrogar a la producción artística contemporánea. Dialogar con él hace que también dialoguen dialécticamente nuestros tiempos, distantes aunque conectados por su herencia, como son la modernidad y la era digital.

Tirar del hilo de la actualidad nos lleva a analizar en el capítulo I el período moderno, donde sorprendentemente encontramos una réplica de nuestras preocupaciones más recientes. Podríamos interpretar, por tanto, que en esta investigación hemos intentado descifrar la prehistoria de la posmodernidad y la contemporaneidad en sus mismas manifestaciones, tal y como Benjamin pretendía desvelar las cualidades del tiempo moderno en la memoria de la ciudad de París. Y no sólo lo hemos llevado a cabo a través del prisma benjaminiano, sino también ampliando nuestro foco de interés a un conjunto reducido de autores y amigos que le rodeaban, como Kracauer y Brecht, por la influencia que ejercieron en su visión crítica y estética, especialmente en el caso del último. En cuanto a Simmel, pese a que no supone una persona tan cercana a Benjamin como los otros dos autores, sus hallazgos sobre la modernidad y la ciudad se verán reflejados en sus escritos, como en *La obra de los pasajes*, a la vez que completarán y sustentarán los postulados del resto de nuestros estudiosos. Además de todos ellos, la figura del excéntrico y visionario Baudelaire, tan venerado por Benjamin, ocupa un sustrato teórico desde el que emergen a la superficie ciertas claves de la modernidad. Toda esta constelación de autores no sólo dará cuenta de lo que acontece al paso de su tiempo, sino que *harán época*. Entre sí se relacionan configurando un entramado tanto social como teórico, dentro del que destacaremos los rasgos modernos que darían lugar a un nuevo modo de percepción en la época, opuesto a aquél asociado con las disciplinas tradicionales y las formas clásicas del arte. Al mismo tiempo, las “afinidades electivas” que sacamos a la luz en estos autores irán revelando una serie de particularidades modernas que articularán parte de las obras artísticas surgidas a partir de la segunda mitad del siglo XX y que presentaremos en la parte final de esta investigación.

El hecho de que la “recepción en la distracción” benjaminiana, junto al elemento entrelazado en esa relación: *el shock*, y el contexto en el que aparece —el ensayo

de “La obra de arte”— sean el núcleo de la tesis, situado en el capítulo II, nos hizo extendernos en dos vertientes opuestas. La primera, tratada en el capítulo I, apunta a los inicios de la modernidad y la generación de una metrópolis como Berlín desde finales del siglo XIX. La segunda, que se encuentra en el capítulo IV, se centra en la producción artística contemporánea desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. En cuanto al capítulo III, en él se problematizan diferentes formas de distracción desde una perspectiva contemporánea, enlazando así la distracción propiamente benjaminiana (en el capítulo II) y la producción disruptiva del arte contemporáneo (en el capítulo IV).

Si Benjamin termina la última versión conocida del ensayo de la “La obra de arte” entrando en la década de los años cuarenta, esta tesis analiza las manifestaciones artísticas que se inician en los cincuenta (tales como el cine estructuralista americano).<sup>9</sup> Esto no las convierte en portadoras de una herencia benjaminiana directa, pero sí vehiculan una problemática derivada de la modernidad que este autor ya señala en un arte de vanguardia que empieza a dar forma a lo que se denominará posmodernidad. El tipo de producción artística al que nos dedicamos se preocupa por mediar distancia entre el objeto del arte y el espectador, posibilitando tanto la reflexión como una toma de posición cultural y política. Pero por otra parte, no cesa en su empeño de llegar a ‘tocarle’. Es por ello que, a medida que en el capítulo IV se suceden los casos con los que organizamos esta producción artística, las cuestiones estudiadas en la modernidad a través de Benjamin, pero también de Simmel, Kracauer y Brecht, salpican el análisis contemporáneo a modo de *ritornello*. Añadir esta perspectiva moderna arroja una luz distinta a la lectura de la interrupción en las obras de arte contemporáneo que aquí recogemos, a las que consideramos productos del nuevo régimen perceptivo surgido de la modernidad. De esta manera, dos dimensiones del arte contemporáneo se dan cita en nuestra investigación: la distracción como recepción y la interrupción como producción. Ambas serán correlativas y su análisis afrontará desde cuestiones formales a asuntos culturales y políticos asociados con la imagen.

Nos gustaría pensar que esta relación que continuamente mantenemos entre la ‘alta modernidad’ y nuestros días responde a una especie de arqueología que persigue las trazas modernas en la actualidad. Pues muchas de las obras contemporáneas que presentamos en el capítulo IV hacen resonar hoy cuestiones que comienzan a generarse entonces. En este sentido, somos conscientes de que podemos habernos dejado contaminar por nuestro objeto de estudio, ya que este traslado en el tiempo supone una cualidad esencial de las imágenes dialécticas benjaminianas. Así como, por otra parte, también

<sup>9</sup> Sin embargo, existen antecedentes de este tipo de movimiento como el cine abstracto que aparece en los años cuarenta. Por ejemplo, el de Dwinell Grant. Este artista realiza una serie de películas experimentales de 1940 a 1945 que tendrán mucho que ver con ciertas obras de Paul Sharits.

asumimos que el entrelazamiento de los elementos pertenecientes a una y otra época da lugar a un “titilar” propio del proceder de Simmel.<sup>10</sup> En definitiva, podríamos considerar que la manera de tratar estas obras, en tanto ‘método histórico-dialéctico’ (extensible al modo de elaborar el conjunto de la tesis), también se corresponde con la propia naturaleza de la materia que tratamos.

Al mismo tiempo, el hecho de analizar el tipo de producción artística contemporánea al que nos dedicamos exige estudiar los enfoques actuales de uno de los términos con mayor peso en la tesis: la distracción. Por ello dedicamos el capítulo III al análisis del papel político que asume la distracción en una cultura altamente mediatizada y, por ende, explotada comercialmente a través de los sentidos. Lo haremos confrontando los diferentes posicionamientos políticos en los que la distracción se sitúa. Por una parte, se presentará como vehículo de esa explotación y se verá señalada como la responsable de una pérdida de potencial político. Por otra, la distracción será considerada una alternativa ante la manipulación mediática, en la línea de la teoría benjaminiana.

Gran parte de nuestro trabajo de investigación se corresponde con el atesoramiento de pequeños y grandes hallazgos que posteriormente hemos tratado de orquestar. Por eso, consideramos que parte de la elaboración de esta tesis se encuentra muy próxima a la labor de dar forma a una colección. Un primer conjunto de ‘elementos coleccionados’ proviene de una cuidadosa lectura (*close reading*) tanto de los principales autores modernos en esta tesis como de sus investigadores más relevantes, sobre todo en el caso de Benjamin. Este hecho da lugar a que, pese al manejo de numerosas fuentes en la investigación, surjan de forma más frecuente aquellas que hemos ido desgranando más minuciosamente. Una segunda ‘colección’ surge de la profundización en la obra y en la correspondencia benjaminiana de la mano del campo semántico de distracción, de la que trataremos en breve. Y, por último, un tercer conjunto lo configura la recopilación de obras artísticas desde la década de los cincuenta hasta nuestros días, que atiende a los rasgos disruptivos que aquí ponemos en juego. En ella se dan cita obras de todo tipo, aunque primordialmente audiovisuales. Una puesta en escena de todas estas piezas de colección es la que da lugar a los apartados que articulan el presente trabajo de investigación, que no atienden forzosamente a criterios temporales o temáticos.

Estas dos últimas ‘colecciones’, tanto la que corresponde a la distracción benjaminiana como la configurada por una producción artística contemporánea que gira en torno a la interrupción, pretenden ser acercamientos a una problemática

10 Aquel del que su alumno Kracauer dice lo siguiente: “[El procedimiento empleado por Simmel] suscita la representación de un mundo de la que sale un raro titilar [...] Ese titilar es provocado, en particular, porque Simmel interrumpe continuamente la marcha de su pensamiento para indicar en las más diferentes esferas analogías con un comportamiento directamente resaltado. Como fruto de tales correrías se despierta en nosotros el sentimiento del entrelazamiento de los elementos de la diversidad” (Kracauer 2006: 98).

que en ningún momento consideramos concluida. Por otra parte, estas recopilaciones no se podrían haber llevado a cabo de no ser por dos estancias de investigación. La primera de ellas, realizada en 2009 el Walter Benjamin Archive de la Akademie der Künste en Berlín, me permitió indagar pormenorizadamente en los escritos benjaminianos. Una vez estudiados los textos más significativos en la obra de Benjamin, que incluían términos asociados con la distracción y otros afines a ella, acotamos (necesariamente) dentro de su producción y correspondencia un campo semántico de distracción compuesto por cinco términos escritos en su lengua original, el alemán: *Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Zerstreutheit*, *Bilderflucht* y *Entrückung*, más otro en francés: *distraktion*. Conociendo anteriores análisis terminológicos de este concepto en alemán, como el llevado a cabo por Howard Eiland (donde se centra en los términos *Zerstreuung* y *Entrückung*) o el de Jacques Boulet (que trata, en cambio, *Zerstreuung* y *Ablenkung*), proponemos profundizar en esos mismos tres términos y ampliar este campo semántico añadiendo *Bilderflucht*, *Zerstreutheit*, además del término francés *distraktion*, ya que fue el propio Benjamin el que asume la palabra cuando decide publicar la versión francesa de “La obra de arte”.<sup>11</sup> El orden en el que se presenta esta selección responde a su número de apariciones, de mayor a menor. La localización de todas estas palabras nos sirvió para encuadrar y analizar de forma puntual el empleo de cada término en los más variados contextos con el fin de resolver qué tipo de distracción se implica concretamente en su famosa y repetida expresión “recepción en la distracción”. Por lo que, a lo largo de este estudio fue fundamental tener siempre presente la manera en la que cada término es aplicado,<sup>12</sup> así como el desarrollo cronológico de su significado en la obra benjaminiana.

Gracias a la digitalización de todos los textos de Benjamin recuperados hasta el momento a la que nos dio acceso su archivo, pudimos situar cada una de las apariciones de distracción (tanto en el *corpus* de su obra como también en su correspondencia personal), estudiar el uso de cada palabra así como su relación con el conjunto semántico escogido. De esta forma compusimos un mapa de conceptos

11 La importancia de la lengua francesa para Benjamin queda patente en su faceta como traductor del francés al alemán de obras de Marcel Proust, Saint-John Perse (Alexis Léger) y Charles Baudelaire. Además, largas temporadas en París durante su exilio le sumergieron en una cultura que le fascinaba. Los ejemplos de *distraktion* se concentran en la traducción del ensayo de “La obra de arte” al francés, para su publicación a últimos de mayo de 1936 en París, en la *Revista de Investigación Social*. Dicha traducción supuso, en realidad, una recomposición de la primera versión ensayo, siguiendo para ello el modelo de una segunda versión, a partir de las correcciones de Max Horkheimer y sus colaboradores en París (Hans Klaus Brill y Raymond Aron). El artículo fue traducido por Pierre Klossowski, por orden de Horkheimer, bajo la minuciosa supervisión del autor.

12 Pues, tal y como Benjamin nos explica en “La tarea del traductor”: “[...] el sentido por cierto no se agota en lo que el autor quiso decir, sino que obtiene su significado literario por el modo en el cual lo que se quiso decir está enlazado con el modo de decirlo mediante una palabra y no otra” (Benjamin 2010a: 18).

(y de los materiales para ello elegidos) dentro del territorio de la distracción benjaminiana. A través de ellos pudimos comparar los diferentes enfoques que este autor aporta a la distracción y observar la evolución e intercambios de los términos seleccionados. Fue partiendo de esta laboriosa aunque indispensable tarea, cuando pudimos comprender el carácter de las piezas (a veces poliédricas) que Benjamin ponía en juego a la hora de elaborar una teoría no explícita de la modernidad. Pues, como señala Bruno Tackels, “Benjamin nunca aporta los elementos que permiten la comprensión de su pensamiento” (1999: 171). En cuanto al análisis de sus textos en castellano, nos hemos guiado por la edición más completa y actualizada de las obras de Benjamin de la editorial Abada. En el caso de no hallar traducción, hemos tenido que recurrir a la publicación original en alemán de la editorial Suhrkamp y traducirlo bajo supervisión. Aun así, numerosas veces ha sido necesario comparar las versiones y nuestras propias traducciones con otras publicaciones anteriores tanto en castellano como en inglés, francés o italiano, con el propósito de ceñirnos lo mejor posible al sentido aportado por nuestro autor. Todos estos textos en los que aparecían los términos significantes de distracción ubicaron los anclajes de nuestra investigación dentro de la extensa producción de Benjamin, que, de otra manera, no pudiéramos haber abarcado.

Asimismo, en el capítulo II, aparte de estudiar la colección de términos ‘distráidos’ extraídos de su producción (dentro de la que se destaca el ensayo de “La obra de arte”) y su correspondencia, dedicamos una primera parte a intentar ir más allá de la asumida oposición entre atención y distracción, contradiciendo el enfoque reduccionista y tratando de revelar cómo en realidad estos dos conceptos se hallan íntimamente entrelazados. Después de ello sondeamos la postura respecto a la distracción de varios autores contemporáneos a Benjamin, quienes, como su amigo Kracauer con su “culto de la distracción” (*Kult der Zerstreuung*) (2006: 215-223), comenzaban a delinear lo que sería una forma diferente de experiencia al compás de los avances técnicos de su época. A esto le sigue un pequeño estado de la cuestión de aquellos estudios contemporáneos que consideramos más significativos para esta tesis sobre el concepto de distracción en Benjamin, antes de dar paso al estudio pormenorizado sobre el mismo.

Dentro del capítulo IV, dedicaremos la primera parte a interrogar el concepto de interrupción, seguido de otros elementos indisociables de ella como la intermitencia, la interferencia y el bucle. Todos ellos capaces de generar formas de sensibilidad mediante lo disruptivo. Seguidamente trataremos la aplicación de la disrupción en el arte contemporáneo. Para ello abordaremos un conjunto de obras artísticas encuadradas en un período que abarca desde mediados del siglo XX hasta la etapa actual. El compendio que realizamos de este tipo de obras no tiene que ver con una genealogía histórica o un panorama de tipologías de

la interrupción, sino que consiste en un muestreo de obras artísticas asociadas al concepto de interrupción que, al compartir parte de sus singularidades, dan lugar a lo que se ha dado en llamar “caso” en este contexto. Thierry Davila describe esta metodología como “razonar a partir de singularidades, diseñar una cartografía de casos atravesada por la ley de la diferencia y de la repetición, construir los casos por y en su enunciación, por y en su descripción” (2010: 27). La particularidad morfológica que reúne los elementos que constituyen cada caso daría lugar a una aprehensión sensible singular, a la vez que a una nueva materia de pensamiento para Davila. Así es cómo este autor propone la posibilidad de elaborar una historia del arte a través de esta “multiplicidad de singularidades” (Davila 2010: 25), en la que la singularidad se relaciona íntimamente con un carácter estructurante. Y en tanto el caso supone un tipo de categorización abierta, varias de las obras que aparecen en esta investigación penetran en varios casos a la vez, repensándose de varias formas. Por otra parte, podríamos interpretar que este pensamiento por casos respondiera a una lógica distraída, pues el propio caso “es aquél que produce una disrupción, aquello que se distingue soberanamente en el seno de la suma de leyes generales” (Davila 2010: 24), y además equivale a lo que “desestabiliza la evidencia perceptiva de un objeto” y “fuerza la atención” (Passeron y Revel citados en Davila 2010: 24).

La última estancia de investigación fue la que me permitió reunir una gran parte de esas obras. Tuvo lugar en 2011 en Nueva York, donde el Museum of Modern Art (MoMA) me brindó la oportunidad de consultar sus fondos fílmicos y audiovisuales, además de darme acceso al extenso catálogo de su biblioteca. A su vez, durante esa misma estancia consulté los archivos audiovisuales de una de las primeras instituciones que desde los años setenta se dedican a la recopilación de obra videográfica y de arte digital: Electronic Arts Intermix (EAI). El acceso a todos estos fondos fue primordial para enriquecer los componentes con los que dar forma y consistencia a las categorías disruptivas que integran el capítulo IV.

He de admitir que el tipo de obra a la que dedico este último capítulo conecta con mi propia producción artística. De ahí mi interés por aislar esos aspectos de la interrupción materializados en casos, pues esto constituye un intento de descifrar el entramado donde esta problemática se sitúa, así como las posibilidades que contiene esta especificidad artística. Son los casos los que me permiten pensar acerca de los elementos que componen esta gramática. Y es profundizando en este lenguaje cuando puedo tomar conciencia de qué se vuelca en mi propia obra y cómo se articula.

Gracias a otra estancia de septiembre de 2010 a enero de 2011 en La Maison des Sciences de l'Homme y en el Departamento de Filosofía de la Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, en París, bajo la supervisión del profesor de Estética



Jean-Louis Déotte, pude profundizar y comprender más exhaustivamente los escritos de Benjamin que venía recopilando. Así, el mismo escenario en el que nuestro autor elaboraba su prehistoria de la modernidad, París, me permitió hilar las cuestiones que él detectaba en el carácter metropolitano y sumarlas a nuestra prehistoria de la posmodernidad. Sin duda las conversaciones con Déotte y con otros expertos como Jacques Boulet y Jean Laxerois me sirvieron para dar forma a toda aquella amalgama de retales benjaminianos y articularlos en nuestro propio discurso en torno a la “recepción en la distracción”. Aparte de ello, me gustaría pensar que el hecho de haber realizado estancias fuera no sólo era indispensable para la investigación, sino que, gracias a ellas, he podido recorrer una topografía esencial para Benjamin que me ha permitido contrastar dialécticamente sus hallazgos con la actualidad. Como comienzo, Berlín, primer campo de experimentación metropolitano del autor; después París, capital de la dialéctica entre presente y pasado; y por último, los Estados Unidos: aquél futuro frustrado que Benjamin consideró en su día una tabla de salvación.

### **Nota acerca de la investigación sobre imagen en movimiento**

Teniendo en cuenta que la mayoría de las obras que manejamos en esta tesis se componen de imágenes en movimiento, he de señalar varios obstáculos a la hora de tratarlas. Por una parte, la dificultad para acceder a ellas, pues en comparación con la reproducción de la imagen fija, que ofrece una accesible representación del resto de artes visuales, la imagen en movimiento se halla en una notable desventaja aún hoy, pese al ocasional trasvase a sitios web donde normalmente podemos tener acceso a una versión de estos trabajos en baja calidad o, en palabras de Hyto Steyerl, como “imagen pobre” (2009).

Otra de las dificultades a tener en cuenta es la recopilación de esas piezas tanto para el trabajo previo a la tesis, como para su inclusión visual en la investigación final. Si consideramos que una amplia mayoría de los artistas y las instituciones que acogen estas obras las prestan durante un período de tiempo bastante restringido a los investigadores, posibilitando en su mayoría un único visionado; o bien hacen imposible su adquisición al no contemplar un precio adaptado a este tipo de uso, el estudio de las obras se plantea a veces muy complicado. Teniendo en cuenta que el objetivo del investigador en arte es profundizar acerca de su objeto de estudio, comprenderán que personalmente no comparto el hecho de que el único acceso practicable que se ofrezca sea el del visionado. En el mismo sentido que el “espectador posesivo” de Laura Mulvey (2009: 161), el investigador necesita

‘poseer’ la obra para pensarla en forma de bucles, retrocesos, avances y repeticiones. Él mismo necesita elaborar su propio archivo. Algo de lo que en numerosas ocasiones me he visto alejada, al permitírseme tan sólo tomar notas escritas. ¿Cómo es posible pensar que el investigador en arte pueda realizar un trabajo riguroso bajo estas condiciones? Más aún a la hora de volver a la ingente cantidad de obras que se pueden llegar a manejar en una investigación de este tipo. ¿Cómo se pueden reconocer todas esas imágenes, vistas en su mayoría una sola vez, a partir de páginas escritas sobre simples formalismos o impresiones puntuales?

No creo que el tiempo de visionado otorgado gentilmente por estos centros, y a los que me gustaría dejar claro que quedo muy agradecida, sea suficiente. Pues aquellas obras, al menos en mi caso, siempre han sido susceptibles de no ser percibidas con la disposición que merecieran, al ser las integrantes de un numeroso conjunto que se concatena con el propósito de aprovechar al máximo el tiempo de visionado y la estancia fuera. En esa situación, la repetición de la experiencia de la obra *fuera de tiempo* se torna imprescindible para elaborar un discurso a través de ella. Por esa razón, también Sven Lütticken ve necesario luchar por

[...] una emancipación de la copia de visionado,<sup>13</sup> que resulte en un circuito de distribución diferente junto a aquel de la edición limitada. [...] tal desarrollo ciertamente aumentaría el acceso a ciertas piezas para aquellos que están interesados en ellas, lo que no puede ser algo malo (Lütticken 2009).<sup>14</sup>

Para este autor resulta una verdadera incongruencia que, en la época de Youtube y el *file-sharing*, piezas de arte “realizadas con medios que permiten una infinita (re)producción masiva se producen únicamente en pequeñas ediciones” (Lütticken 2009). Por lo que asume que “la instalación de cine o vídeo representa un retroceso cuando se la compara con la más amplia cultura del vídeo o del DVD” (Lütticken ibíd.). Bajo su punto de vista, la restricción impuesta por las copias limitadas re-auratiza soportes destinados precisamente a secularizar el medio cinematográfico. Por lo que Lütticken reivindica que la práctica ilegal del *file-sharing*, en vez de ser perseguido, debería ser contemplado como una demanda social que impulsara la ideación de otras formas de producción y distribución por parte del mundo del arte. De esa manera, el acceso a las piezas demandaría menos inversión dentro de contextos que no tienen que ver con una explotación comercial de las mismas. Sin embargo, ya existen plataformas, como Ubuweb,<sup>15</sup> que avanzan en este propósito dentro de diferentes ámbitos en el arte contemporáneo, aumentando poco a poco sus archivos. Iniciativas

13 Lütticken define así esta copia: “una copia donada o prestada a los ‘profesionales del arte’ con motivo de una documentación o investigación, nunca puede mostrarse en público” (2009).

14 Salvo que se indique la referencia de una edición en español, todas las traducciones son de la autora.

15 [www.ubu.com](http://www.ubu.com), creada por el poeta Kenneth Goldsmith.

como ésta no sólo facilitan inmensamente la labor de una investigación en arte, sino que posibilitan un acceso simultáneo y, por tanto, una reflexión común sobre la obra artística: un requisito imprescindible de la enseñanza universitaria.

En cuanto a la última dificultad que voy a referir, ésta concierne al documento de esta investigación. Precisamente por ser imágenes en movimiento, muchas de estas obras no evidencian la naturaleza por la que las incluyo en esta tesis con una simple imagen (si la hubiere). De ahí que a veces prime un carácter descriptivo en la tesis, pues soy consciente de que nombrar tanto por escrito como visualmente (a través de una o varias imágenes fijas) no es suficiente en el caso de muchas de las obras que presento, que, por lo general, no son de dominio común. Es en ese intento de hacer visible quizá no la obra, sino su experiencia, cuando elaboro un breve relato de la misma.



## ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido a la estructura de este trabajo de investigación, que se ve repartida entre diferentes focos de atención (y por tanto distraída), tales como ciertos rasgos disruptivos en la modernidad (capítulo I), la distracción benjaminiana (capítulo II), los distintos posicionamientos de la distracción contemporánea (capítulo III), y obras artísticas contemporáneas fundamentadas en la interrupción (capítulo IV); hemos de aludir a fuentes que, aun siendo de distinta naturaleza entre sí, son las que conforman los respectivos antecedentes que han sentado las bases de este trabajo.

En el contexto de la modernidad, han sido de gran ayuda para esta tesis las investigaciones de David Frisby (1992 y 2007) y de aquellos escritos editados por Stéphane Füzesséry y Philippe Simay en *Le choc des métropoles* (2008), al girar todos ellos en torno a las figuras de Simmel, Kracauer y Benjamin. Asimismo, libros fundamentales para el estudio del autor central de esta tesis, Benjamin, han sido aquellos de Bruno Tackels (1999), Erdmut Wizisla (2007), Jean Louis Déotte (2004, 2005, 2007) y Federico Galende (2009). Todos ellos nos han servido para comprender el papel de los postulados benjaminianos, además de otros de los estudiosos cercanos a él, dentro de la escena moderna de principios del siglo XX.

En cuanto a la cuestión específica que afrontamos en esta tesis, “la recepción en la distracción”, pudimos constatar que existen pocos trabajos que afronten directamente el asunto. Entre ellos destacaremos el de Howard Eiland, quien en su artículo “*Reception in distraction*” (2003) estudia este tema en profundidad tanto terminológica como conceptualmente. Aparte de él, encontramos varias investigaciones acerca de esta cuestión benjaminiana que nos han aportado puntos de vista clave para desentrañar su problemática en esta tesis. De este conjunto merecen ser señaladas las investigaciones de Susan Buck-Morss (2005), Miriam Hansen (1987), Lindsay Waters (2003), Alan Latham (1999), Anthony Vidler (2000), Michael Taussig (1991) y Jodi Brooks (1995). Lo que revela un interés por la distracción en Benjamin que abarca desde comienzos de los ochenta (precisamente el año que terminan de editarse sus obras completas en alemán) a los dos mil. En el capítulo II dedicaremos un apartado específico a destacar los aportes que estos estudiosos han hecho acerca de la “recepción en la distracción” y las cuestiones relativas a ella.

A la hora de ampliar la investigación de la distracción desde un contexto benjaminiano a otro más contemporáneo, a la vez que para ubicar este concepto dentro de una perspectiva histórica, ha sido fundamental la exhaustiva investigación de Jonathan Crary (2008a, 2008b), que siempre ha supuesto un sólido apoyo para

poder afrontar este “resbaladizo” término (Eiland 2003: 52). A esto hemos de sumar las enriquecedoras aportaciones en este ámbito de trabajos como los de Sharon Indira Bhagwan (2002), David Oubiña (2009) y Álvaro Marcos (2011)—aquel que profundiza en ese otro ‘lado luminoso de la Fuerza’ que es la atención—.

Por último, en relación a la investigación en torno a obras artísticas contemporáneas que estudio, fundamentadas en el tipo de interrupción y sus derivados (intermitencia, interferencia y bucle), no hemos hallado trabajos que específicamente abarcaran este tema o profundizaran sobre él. Pues, por ejemplo, *Poéticas de la interrupción* (2008) de Víctor Magalhães, que parecía ser una publicación en el mismo sentido de esta tesis, se decantaba por una interrupción en consonancia con la paralización de la imagen en movimiento que estudia Raymond Bellour y no con la interrupción en la que se asienta una progresión intermitente, que es el tipo que nos interesa en nuestro caso. Sí hemos encontrado, en cambio, investigaciones que han servido de base para trabajar algunos de los casos que proponemos en el último capítulo. En ese sentido, los libros de Adams Sitney (2000, 2002) y de Peter Gidal (1989) han sido de gran ayuda a la hora de examinar la producción del *Structural Film* americano y, en concreto, de su subgénero el *Flicker Film*. También es imprescindible destacar a Dorothée Brill (2010) a la hora de analizar el arte contemporáneo, en concreto el movimiento Fluxus, desde una perspectiva pareja: la del *shock*. Asimismo, exposiciones como la de la Berlinische Galerie: *As time goes by. Kunstwerke über Zeit* (2009), ofrecieron examinar un discurso expositivo en el que no sólo se recalca el contraste entre continuidad y discontinuidad temporal a través de obras artísticas, sino la posibilidad de pensar la interrelación entre ambas dimensiones.



## I. TIEMPOS MODERNOS

### 1. La constelación berlinesa:

#### **Simmel, Kracauer, Brecht y Benjamin**

El “idiotismo moderno” fue detectado por Baudelaire (2000:110) en una época en la que comenzaban a darse los primeros signos de su llegada. El hecho de que el poeta sitúe la modernidad como enlace de “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” con lo “eterno y lo inmutable” (Baudelaire *ibíd.*)<sup>16</sup> participa de una teoría dialéctica similar a la que más tarde Benjamin y Kracauer emplearán combinando temporalidades pasadas y presentes para desentrañar el carácter de la modernidad. La visión de Baudelaire, como poeta, como dandi y como crítico de arte, servirá de referente a aquellos que más adelante seguirán profundizando y definiendo el carácter de la época. Simmel, Kracauer, Brecht y Benjamin compondrán nuestra constelación de estudiosos, radicados originariamente en Berlín, aunque siempre pongamos especial interés en la figura benjaminiana. Los cuatro comparten objeto de estudio, elaborando una teoría de la modernidad en la ciudad con mayor población de la época, pero, al tiempo que Baudelaire, experimentan en primera persona las nuevas condiciones de la realidad social en la gran ciudad y ejercen, a su vez, una visión crítica de la misma.

Modernidad y metrópoli constituirían así un tándem indisoluble, donde nuestros estudiosos profundizan en el primer término a través de aspectos concretos de la realidad cotidiana del segundo, como parte de una teoría materialista. Y, aunque como buenos críticos tomen las debidas precauciones a la hora de acercarse a su objeto de estudio, por otra parte no dejan de enfrentarse a un sector reaccionario que condena los cambios sin reparo. Ninguno de ellos llegará a ser una figura realmente visible en su campo durante esa época, por lo que la trascendencia de sus análisis en la actualidad contrasta con la escasa repercusión de sus investigaciones en su día e incluso una posición marginal en la vida académica de la época.

#### ***1. a. Georg Simmel***

Georg Simmel (1858-1918) es testigo directo de la gestación del fenómeno metropolitano. Pertenece a la primera generación alemana que presencia la transformación demográfica y tecnológica de Berlín, al ser declarada capital del Imperio Alemán en 1871. Se le conoce, precisamente, por ser pionero en dar cuenta de

<sup>16</sup> “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. [...] Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible” (Baudelaire 2000: 92).



estas transformaciones, además de ser el primero en considerar los condicionantes perceptivos típicamente urbanos, tales como el exceso de información y la continua exposición al efecto *shock*, en contraposición a un contexto rural o a una concepción más tradicional de la vida. Aunque siempre se define a sí mismo como filósofo, la historia termina por nombrarle el primer sociólogo de la modernidad. Como académico, trabaja como profesor no remunerado (*Privatdozent*) en la Universidad de Berlín desde 1885 y en 1914 por fin ocupa un cargo de profesor titular, aunque fuera de su ciudad, en la Universidad de Estrasburgo, donde los avatares de la Primera Guerra Mundial entorpecen seriamente su labor docente.

Simmel aprecia la importancia de los avances técnicos y las ventajas de la modernidad, aunque por ello no deje de advertir la pérdida de contenido y de profundidad que inaugura esta nueva era. Su objeto de estudio es la vida más específicamente moderna: la metropolitana. Dentro de ese contexto, se interesa por la influencia de la gran ciudad en la psique colectiva. En su conocido ensayo de 1903, “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (*Die Großstädte und das Geistesleben*), que deriva de una conferencia del mismo nombre impartida en Dresde ese mismo año,<sup>17</sup> señala el aumento de la estimulación nerviosa y de la conciencia en proporción de factores típicamente metropolitanos como el tráfico y la superpoblación, que contribuyen a reforzar el clima sobre-estimulativo.<sup>18</sup> Al contrario de lo que pudiera aparentar, según el autor estas reacciones no desembocan en un previsible aumento del mecanismo de alerta y respuesta, sino que dan lugar a una incapacidad reactiva que encarna la actitud del *blasé* o el ciudadano hastiado (*blasiert*).<sup>19</sup> A tenor de esta definición, hemos de señalar que un rasgo conocido en Simmel son las categorizaciones de diferentes figuras modernas. Ejemplos como el ya nombrado *blasé*, el

17 En esta tesis haremos referencia tanto a la conferencia (traducida como “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”, –Simmel 2013–) como al ensayo (traducido como “Las grandes urbes y la vida del espíritu” –Simmel 1986–).

18 “El fundamento psicológico sobre el cual reposa el tipo del *ciudadino* es la *intensificación de la vida nerviosa* [*die Steigerung des Nervenlebens*], que proviene de una sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto internas como externas. El hombre es un ser ‘diferencial’: su conciencia se excita por la diferencia entre la impresión presente y aquella que la precedió; las impresiones prolongadas, la poca oposición entre ellas, la regularidad de su alternancia y de sus contrastes, consumen en cierta forma menos conciencia que la rapidez y concentración de imágenes variadas, la diversidad brutal de los objetos que uno puede abarcar con una sola mirada, el carácter inesperado de impresiones todas poderosas” (Simmel 2013: 40-41).

19 “[...] así impresiones sin embargo menos brutales arrancan al sistema nervioso, debido a la rapidez y la violencia de su alternancia, respuestas a tal punto violentas, lo someten a choques tales, que gasta sus últimas fuerzas y no tiene tiempo de reconstituirlas. Es precisamente de esta incapacidad para reaccionar a nuevas excitaciones con una energía de la misma intensidad que deriva el hartazgo del hombre *blasé* [*Blasiertheit*]; incluso los niños de las grandes ciudades presentan ese rasgo, si se los compara con niños originarios de un medio más apacible y menos rico en solicitaciones” (Simmel 2013: 46-47).

individualista, el extranjero, el paseante, el *flâneur*, el aventurero y la mujer, confirman el interés del sociólogo por las partículas de la sociedad metropolitana, observadas e identificadas dentro de los conjuntos de multitud y masa.

Sus categorías denotan un esfuerzo para evitar concebir el mundo en términos de totalidad y profundizar en el análisis de cada uno de los fenómenos urbanos para poder establecer sus correspondencias. Pues, en último término, concibe que “todas las exterioridades más triviales están finalmente ligadas por medio de líneas direccionales con las últimas decisiones sobre el sentido y el estilo de la vida” (Simmel 1986: 251). Este intento de analizar la pluralidad desde la particularidad se refleja en un retrato que, a modo de ensayo, realiza uno de los alumnos: Siegfried Kracauer (2006: 59-106). Es por ello que Kracauer diría de él que “todo su pensamiento no es sino un comprender los objetos a base de prestarles atención” (2006: 105). Por otra parte, también hemos de apuntar que Stéphane Füzesséry y Philippe Simay (2008b: 40) advierten que el conjunto de actitudes típicamente ciudadanas que Simmel identifica han sido, por lo general, analizadas erróneamente como estados o poses temporales. Sin embargo, ellos destacan la importancia de entenderlas como adaptaciones sociales continuadas ante la dominación económica y la hiperestimulación sensorial.

Por último, señalaremos el pilar fundamental de la producción simmeliana: *Filosofía del dinero* (*Philosophie des Geldes*) de 1900, donde plantea la economía monetaria como la principal razón de la objetivación de las dinámicas sociales y el origen de un modo de vida impersonal, racional y estandarizado que se aleja de la autonomía del sujeto y practica el individualismo. En él, también se muestra crítico con la racionalización imperante, acusándola de generar una “escuela de egoísmo” en la sociedad contemporánea (Simmel 1977a: 550). Su punto de vista sería después ratificado por Benjamin en *Calle de dirección única*:

III. Las relaciones humanas más estrechas se ven hoy afectadas por una claridad insoportable en la que apenas pueden sobrevivir. Pues como, por una parte, el dinero ocupa de manera devastadora lo que es el centro mismo de los intereses vitales, y como, por otra, esto es el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral desaparecen cada vez más ampliamente la confianza, el sosiego y la salud (Benjamin 2010a: 36).

No obstante, Simmel también es capaz de encontrar en la alienación metropolitana un valor positivo, similar al del conflicto social, capaz de exponer una situación crítica y repensar la reconfiguración del sujeto urbano. Para él, todos los cambios desencadenados a partir del siglo XIX influirán en el desarrollo del sujeto urbano, determinando, según Kracauer, “el comportamiento extraeconómico del individuo, el entero estilo de vida de la época” (2006: 71). En ese sentido, Simmel nunca pierde la confianza en que la modernidad pueda ofrecer

unas condiciones apropiadas para la sensibilidad del individuo a partir de una readaptación a los patrones modernos.

Pese a que, según Kracauer (2006: 65), Simmel no comience a interesarse realmente en temas estéticos hasta la segunda mitad de su obra y aunque nunca llegue a elaborar ninguna teoría artística; los aportes de su análisis social y económico revierten directamente en el estudio de los nuevos modos de percepción y preferencias artísticas, indagando, más bien, acerca del porqué de las mismas y su naturaleza.

### ***1. b. Siegfried Kracauer***

Kracauer (1889-1966) se encuadra en un tiempo muy próximo al de Benjamin (1892-1940) y ambos pertenecen a la segunda generación metropolitana, la *Frontgeneration* (la generación del frente).<sup>20</sup> Lo que quiere decir que, si Simmel inauguraba la primera fase de la “metropolización” alemana, ellos dos afrontan la segunda fase. Esta etapa incluye factores como la intensificación del tráfico rodante, la electrificación de redes y equipamientos urbanos, el asfaltado de las calles, la masificación de las prácticas de consumo, la difusión de mercancías y publicidad, y la expansión de una industria de ocio masiva.

Kracauer completa su formación de arquitecto con una tesis doctoral sobre el hierro forjado en Prusia en 1914. Un tema (el de las construcciones en hierro) que, por otra parte, estará muy presente dentro de la obsesión de Benjamin por los pasajes parisinos. Aunque luego desecha la idea, Kracauer baraja la posibilidad de elaborar la tesis doctoral bajo la dirección de Simmel, del que fue brevemente alumno. Vuelca el conocimiento profundo de su figura en el extenso ensayo que antes nombrábamos, titulado “Georg Simmel” (1919-1920), en el que admira su atención por “el más simple insignificante acontecimiento” (Kracauer 2006: 99) y el rechazo de concepciones abstractas o totalizadoras como punto de partida (Kracauer *op. cit.*: 86-87 y 97). A pesar de haber estudiado arquitectura, la profesión a la que verdaderamente se dedica Kracauer es el periodismo. La ejerce en una etapa llamada “bisagra” o “puente”, correspondiente al período que abarca los comienzos de la prensa moderna y la generalización de la televisión: aproximadamente de 1880 a 1960.

Durante el período de la República de Weimar (1919-1933) trabaja en el

20 Según Füzessey y Simay (2008b: 17), los ritmos del crecimiento urbano permiten distinguir dos generaciones separadas por la Gran Guerra, en cuestión de impacto cultural en la sociedad alemana. La primera abarca de la mitad de la década de 1850 a la mitad de la de 1870, y la segunda se sitúa entre la mitad de la década de 1880 y el final de la de 1890. Tanto Kracauer, como Brecht y Benjamin, pertenecen a la segunda generación, también denominada *Frontgeneration* dado que su franja de edad es también la de los combatientes en la Gran Guerra.

*Frankfurter Zeitung*, donde destaca como crítico de libros de 1922 a 1930. En esos años, da un enfoque distinto a sus textos y se centra en fenómenos propiamente modernos. En 1930 recibe un ‘teórico’ ascenso como jefe de la sección de crítica de libros, lo cual le obliga a trasladarse de Frankfurt a Berlín, alejándolo en realidad de la sede donde se encuentra la dirección del periódico, con la que mantenía un enfrentamiento cada vez más manifiesto. La producción de esa etapa refleja su preocupación por la metrópoli y le permite darse a conocer como un crítico de cine destacado en el período de Weimar. Kracauer es el primero en reemprender el estudio filosófico de la ciudad iniciado por Simmel dentro de la izquierda intelectual de su época. Hereda de él su interés por lo superficial del mundo cotidiano (interés que también compartirá con Benjamin): aquellos fenómenos urbanos, fugaces y minúsculos, que se revelan fortuitamente y exponen una imagen del flujo de la vida metropolitana. Una lectura de la ciudad que él mismo interpreta como el desciframiento de “los jeroglíficos” de la vida urbana, en los que el observador más avezado puede hallar “el fundamento de la realidad social” (Kracauer citado en Vedda 2013: 82).<sup>21</sup>

Aunque ya se conocían, Kracauer coincide con Benjamin en Berlín, donde este último colabora ocasionalmente en el *Frankfurter Zeitung*. Ambos mantienen una relación de amistad e incluso existe una interacción entre sus trabajos: Benjamin escribe una recensión<sup>22</sup> sobre *Los empleados (Die Angestellten)* (1930) de Kracauer y éste escribe una doble recensión, de título “Sobre los escritos de Walter Benjamin” (*Zu den Schriften Walter Benjamins*) (1928), dedicada a *El origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels)* (1928) y a *Calle de dirección única* (1928). Es en el texto sobre *Los empleados*, donde Benjamin le califica de “traperero” al recopilar “los trapos discursivos y los jirones lingüísticos” (Benjamin en Kracauer 2008: 100). Retales que compondrían la realidad de este nuevo grupo social de trabajadores: los empleados u oficinistas. Este procedimiento a base de recoger fragmentos coincide, a su vez, con la propia metodología de Benjamin, empleada en ejemplos tan paradigmáticos como *La obra de los pasajes (Das Passagen Werk)* (1940), y evoca además aquella observación simmeliana de lo particular en la vida moderna.

Su progresiva insistencia en la actualidad concreta del mundo cotidiano termina

21 El fragmento completo de donde se extrae es el siguiente: “Todo espacio típico es producido a través de relaciones sociales típicas que se expresan en aquel sin la intromisión perturbadora de la conciencia. Todo lo que ha sido negado por la conciencia, todo lo que, por lo demás, es intencionalmente desatendido, toma parte en su construcción. Las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Cuando es descifrado el jeroglífico de una imagen espacial cualquiera, se muestra el fundamento de la realidad social.”

22 Titulada “Un marginal se hace notar. Sobre *Los Empleados* de S. Kracauer” (*Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer Die Angestellten*) (1930) y a la que en su primera publicación en *Die Gesellschaft* (1930), no 7, vol. I, pp. 473-477, se le pone el título de “Politización de la inteligencia” (*Politisierung der Intelligenz*).

por adquirir un significado político, lo que conlleva un frecuente rechazo de sus artículos, a la vez que una posición cada vez más insegura en su puesto de trabajo, que termina con su despido del *Frankfurter Zeitung* en 1933. Es entonces cuando, ante la toma del poder por parte del nacionalsocialismo, se ve obligado a exiliarse a París (tanto por sus ideas políticas como por su condición judía), donde permanece hasta 1941, año en el que se traslada a Estados Unidos.

### **1. c. Bertolt Brecht**

Brecht (1898-1956) también comparte generación con Benjamin y Kracauer. Los tres, nacidos en la década de 1890, pertenecen a la primera de “las tres generaciones perdidas” a causa de la guerra (Arendt 1971: 86).<sup>23</sup> A partir de 1920, viaja frecuentemente a Berlín y se integra en los círculos intelectuales de la capital, donde inevitablemente coincide con Benjamin y Kracauer. Benjamin intenta mantener un primer encuentro con él en 1924, en Capri, por medio de la directora del teatro de Riga, Asja Lacis, amante de Benjamin y vinculada con Brecht por su trabajo como asistente en *La vida de Eduardo II de Inglaterra* (1923) en el teatro de Munich. Aunque Brecht declina esa primera proposición de encuentro con Benjamin, más tarde, en ese mismo año, lo intentan de nuevo por medio de Lacis en Berlín.<sup>24</sup> Esta vez, Brecht accede y ambos autores por fin se reúnen. A partir de ahí, sus coincidencias en la vida cultural berlinesa les acercarán poco a poco. Su relación se forjaría a partir de 1929, gracias a la cercanía de sus planteamientos artísticos sobre teatro, cine y radio, además de por su posicionamiento antifascista.

Pero, sin duda, es fuera de Alemania cuando su amistad más se estrecha. En 1933, Brecht comienza su exilio y comparte algunos meses con Benjamin en París. Aunque alterne sus estancias en París, Londres y Helsinki, entre otros, pasa su mayor parte en Svendborg, Dinamarca, donde también Benjamin sería invitado varias veces. Éste acepta la oferta y allí pasa largas temporadas de verano en los años 1934, 1936 y 1938, en compañía de los Brecht y sus allegados.

Al contrario de Benjamin y Kracauer, quienes a pesar de la influencia comunista en ciertos aspectos, nunca comulgan con ese bando político, Brecht se manifiesta un declarado comunista y stalinista. Pese a que Fritz Sternberg sostenga que su compromiso con este bando político no ocurre acríticamente, Arendt da una versión muy distinta, acusándolo precisamente de una falta de crítica.<sup>25</sup> Por otra

23 La siguiente generación se encuadra como la que nace en la primera década del siglo XX y la tercera en la segunda década.

24 Erdmut Wizisla aporta este dato, pero los editores de las obras completas de Benjamin, Theodor W. Adorno y Rolf Tiedemann, contrarian esa fecha, situándola en 1929.

25 “¿Qué decir de su oda a Stalin y de su elogio a los crímenes de Stalin, escritos y publicados mientras estaba en Berlín Este, pero piadosamente omitidos en sus obras escogidas?” (Arendt 1971: 76). Incluso Arendt

parte, al carácter de Brecht no le faltarán rasgos anarquistas durante toda su vida. Considerando que sus dos grandes enemigos son la dictadura nacionalsocialista y la capitalista, los combate a base de un activismo político materializado en su obra literaria y en sus proyectos editoriales. Un ejemplo de ello es el grupo de lectura crítica sobre Heidegger que proyectó junto con Benjamin en 1930, con el objetivo de “demoler” al primero, al entender su postura filosófica opuesta al materialismo dialéctico que ellos defendían. Aunque finalmente no se conforma el grupo, esta idea obtendría continuidad en la revista que él y Benjamin proyectaron entre otoño de 1930 y primavera de 1931, llamada *Krise und Kritik*. Ambos participarían como coeditores (junto con Herbert Ihering), y Kracauer sería uno de sus colaboradores.<sup>26</sup> Finalmente, ni siquiera el primer número vería la luz por discrepancias internas, además de otros factores aparte, como la falta de financiación y los intereses del editor del *Frankfurter Zeitung* (quien no estaba de acuerdo en que Kracauer y Bernard von Brentano, que trabajaban para él, colaboraran en esa otra revista). Pero aunque *Krise und Kritik* nunca viera la luz, ésta funciona como vínculo entre los intereses de Benjamin, Brecht y Kracauer, quienes, tal y como afirma Wizisla:

Rechazaban una jerarquización por la que el arte tuviera que subordinarse a intereses sociales basados en una interpretación ya dada de la realidad. El pensamiento como intervención no significaba para ellos instrumentalizar la teoría y el arte. Al contrario: la acción política y social suponía el máximo nivel teórico y de técnica artística (Wizisla 2007: 164).

La relación entre Benjamin y Brecht, aunque difícil por momentos, culmina con una estrecha amistad en la etapa del exilio, donde no cejaron de tomar parte en proyectos contra el fascismo alemán. Adorno (1995: 97) cuenta que cuando volvió a ver a Brecht en 1941 (por primera vez desde 1932) “habló de W.B. [Walter Benjamin] como su mejor crítico”.<sup>27</sup> En efecto, Benjamin se convirtió en el primer crítico habitual de Brecht, de quien destacaba su papel fundamental en el arte contemporáneo, al tiempo que compartía gran parte de sus teorías, reflejadas en su propia obra. Pero, parece ser que su relación no era

---

detecta en esos elogios una calidad desmejorada: “[...] sus odas a Stalin, el buen padre y asesino de pueblos, suenan como si hubiesen sido fabricadas por el menos dotado de los imitadores que Brecht haya tenido jamás” (Arendt *op. cit.*: 79).

<sup>26</sup> El posicionamiento político de Kracauer y su compenetración con los demás autores quedan claros cuando Brentano señala que “Lo principal es incorporar sólo colaboradores de los que sabemos que su postura general es bien de izquierda, de modo que sus artículos de esta revista tengan ese punto de vista” (Brentano citado en Wizisla 2007: 130).

<sup>27</sup> Sin embargo, Wizisla nos muestra que uno de los editores de las obras completas de Benjamin y discípulo de Adorno, Rolf Tiedemann, en consonancia con su maestro, utiliza esta expresión para dar a entender que, en esas circunstancias, Benjamin suponía para Brecht su crítico “menos crítico” (Tiedemann citado en Wizisla 2007: 290).



bien vista por la mayoría de sus otros amigos, quienes creían que la fascinación de Benjamin por Brecht ejercía una influencia nefasta sobre su obra.<sup>28</sup> Una situación que, por otra parte, en ningún momento Brecht tuvo que sufrir a la inversa, pues, en general, Benjamin era aceptado por su círculo de amigos. En cambio, autores como Gerschom Scholem, Theodor Adorno y Gretel Karplus (la futura mujer de Adorno) manifiestan una vehemente y expresa oposición contra Brecht, alternadas con otras críticas más privadas como las de Ernst Bloch y Siegfried Kracauer. Esta situación también llega a poner en peligro incluso la situación laboral de Benjamin, pues le enfrenta con el Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) (entre cuyos miembros se encuentra Adorno). Sin embargo, también existen otras voces que defienden la relación entre los dos autores, entre las que destacaremos la de Hannah Arendt:

Y es incuestionable que su amistad con Brecht —única porque supone el encuentro del más grande poeta alemán vivo con el crítico más importante de entonces, hecho de que ambos eran plenamente conscientes— fue el segundo golpe de fortuna, y sin comparación el más importante, en la vida de Benjamin (Arendt 1971: 24).

A pesar de que no siempre fue fácil mantener su relación, Benjamin no cesa en su intento de conservarla. De hecho, tal y como éste le contaba a Gretel Karplus a comienzos de junio de 1934, Brecht constituye para él un “polo opuesto” a él mismo (Benjamin 1998a: 440). Pero, precisamente porque su vida y pensamiento se mueven “entre posiciones extremas”, Benjamin considera vital ese antagonismo para estimular su propio pensamiento. Tan importante es la figura de Brecht para Benjamin que llegará a decir que su “sintonía con la producción de Brecht es uno de los puntos más importantes y estratégicos de mi entera posición” (Benjamin citado en Arendt 1971: 25).

Benjamin tenía claro que “Brecht es, desde luego, el primer crítico importante que tiene algo que decir acerca del hombre de la ciudad” (Benjamin 1990: 89). Entre ellos discuten acerca de nuevos modos de entender la ciudad e intentan desarrollar juntos en 1931 una tipología acerca de otros modos comportamentales de habitar influenciados por las nuevas costumbres de vida y los cambios en la percepción. Los poemas del *Libro de lectura para habitantes de ciudades* (1926) de Brecht dan cuenta de la situación social que emigrantes, ilegales y trabajadores explotados comparten en Alemania. Una frase del primer poema, representativa de esta obra: “borra todas las huellas” (Brecht 1968: 34-35), será una gran inspiradora para Benjamin, quien salpicará con ella sus escritos. En estos poemas, Brecht se adhiere a la que Benjamin considera una importante característica de la lírica urbana: la capacidad de prescindir de sus habitantes. Un rasgo que también advierte en las imágenes vacías de Atget, cuyo “extrañamiento saludable” anula

28 Véase sobre ello el interesante capítulo “Brecht ou la cellule de l’isolement” de Bruno Tackels en *L’œuvre d’art à l’époque de W. Benjamin. Histoire d’aura* (1999).

la mirada educada y deja paso a la iluminación del detalle (Benjamin 2007b: 395).

De especial relevancia para Benjamin será la producción teatral de Brecht, quien inaugura un nuevo tipo de teatro llamado ‘teatro épico’. Las obras épicas entran en sintonía con el mundo circundante escogiendo temas de actualidad y siempre promueven un tipo de consecuencia práctica: la movilización política de su público. Con este objetivo, la distancia y la acción constituyen los elementos esenciales de estas obras, a la vez que sus rasgos más definitorios como artista. Benjamin nunca deja de elogiar los valores de este teatro y de compararlo, a su vez, con aquella forma artística más propiamente moderna, según él, el cine. Y es que el teatro épico se muestra totalmente permeable con la técnica desarrollada en su época, en la medida en que su forma, en términos de separación de elementos, se corresponde con la estructura del cine y de la radio. Por ello, Benjamin llegaría a decir de él que “está en la cumbre de la técnica” (1990: 22). Al igual que él, Brecht nunca deja de defender el empleo de las nuevas técnicas considerando que no sólo se dedican a “reproducir o informar”, sino que también permiten “aproximarse a lo real” (Brecht 2000: 35). De acuerdo con ello, establece que una obra puede ser políticamente revolucionaria si técnicamente también lo es. Por ello Brecht experimenta con las posibilidades, tanto artísticas como políticas, de la radio y el cine incluyéndolos en su teatro. Pero, al mismo tiempo, también afirma que el cine debería aprender del teatro y usar sus elementos.

En definitiva, Brecht percibe el gran cambio acontecido en la experiencia y percepción del hombre de su época y piensa que todo el interés del mundo debería concentrarse en el desarrollo de este “nuevo tipo de hombre” (Brecht 1992: 18). Esta absoluta transformación del hombre de su tiempo se vuelca en un giro radical del arte que trata de buscar una alternativa a las formas de arte burgués. Para ello, es necesario un cambio total de sus objetivos y la generación de una nueva actitud en él, pues, según Brecht, “La renovación real ataca las raíces” (1992: 41).

### ***1. d. Walter Benjamin***

Como compañero generacional de Kracauer y Brecht, Benjamin (1892-1940) crece en un Berlín plenamente desarrollado como metrópoli, que constituirá la base de su pensamiento moderno. Inevitablemente, las guerras marcan su generación. Para empezar, desde su perspectiva, la Gran Guerra transforma de forma ineluctable la experiencia de la gente de la época:

Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano (Benjamin 2007b: 217).



Posteriormente, la llegada de la Segunda Guerra Mundial le fuerza a exiliarse desde 1932 por su condición judía y el carácter político de sus escritos. Sus destinos más frecuentes son Ibiza, París y Svendborg, donde disfruta de la compañía de Brecht.

Mientras autores como Arendt prefieren definirlo a partir de lo que no era: “no era un especialista”, “no era un filólogo”, “no era ningún teólogo”, “no era traductor”, “no era crítico literario”, “no fue historiador literario ni de ningún otro tipo”, “no fue ni un poeta ni un filósofo” (1971: 10-11); otros como Wizisla prefieren aunar estas facetas para describirlo: “era conocido, por lo menos para el público culto, como especialista, crítico, ensayista, narrador, y autor para la radio” (2007: 18-19). Aunque se le relaciona con diferentes tendencias, tanto políticas (marxismo),<sup>29</sup> como artísticas (surrealismo),<sup>30</sup> mantiene una posición crítica independiente que le sitúa fuera de la ortodoxia de partidos políticos y movimientos. Respecto a ello, Didi Huberman nos cuenta que

[...] Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro acto de sueño (Didi Huberman 2011: 165).

En ese sentido, un elemento anarquista, compartido también por Kracauer y Brecht, se refleja en su carácter. Haciendo honor a este rasgo escribe un breve texto llamado “El carácter destructivo” (1931). Parte de ese carácter le permite entablar una estrecha relación entre posturas declaradamente enfrentadas entre sí (como Adorno y Brecht) que, tal y como antes mencionábamos, le vale más de un aprieto.

También él acude como alumno a las clases de Simmel en la Universidad de Berlín en 1913. La frecuencia con la que la obra simmeliana aparece citada en las notas sobre *La obra de los pasajes* de Benjamin da perfecta cuenta de su interés por el profesor. Ambos coinciden en el tratamiento del aspecto urbano y en la influencia, tanto sociológica como histórica, que el fenómeno metropolitano ejerce sobre la percepción humana. Sin embargo, a la hora de evaluar los cambios urbanos, cada uno difiere en sus propias conclusiones. Por otra parte, como ya dijimos, mantiene una relación cercana con Kracauer. Los dos coinciden en Berlín cuando Kracauer es jefe de la sección de crítica de libros en el *Frankfurter Zeitung* y Benjamin participa a menudo en el periódico. Ambos comparten su

29 Pues Wizisla nos cuenta que en cierta ocasión considera la posibilidad de afiliarse al partido comunista alemán, aunque finalmente lo desestima, por considerar que se opone a la independencia personal.

30 Del grupo surrealista dice: “son sin duda los únicos en haber comprendido la tarea de hoy” (Benjamin 2007b: 316). En ese momento describe su situación de la siguiente forma: “hay un instante en que la tensión original de la alianza secreta tiene que explotar en la lucha profana y objetiva por el poder y el dominio, o decaer como manifestación pública y transformarse. El surrealismo se encuentra pues, ahora, en esa fase de transformación” (Benjamin *op. cit.*: 302).

pasión por desvelar los fenómenos modernos desapercibidos de la modernidad urbana. Con Brecht mantiene una relación aún más cercana que con Kracauer. Aunque se conocen en los años veinte, fraguarán verdaderamente su amistad durante la década de los treinta, concretamente en su exilio en París y Dinamarca.

Benjamin se convierte en el crítico más sistemático de Brecht, en su mejor crítico según este último, e incluso llega a hacer las veces de su agente literario. Y es que, junto con Baudelaire y Kafka, su amigo será uno de los autores prioritarios de Benjamin. Brecht le corresponde intentando conseguirle contactos editoriales o presentando artículos suyos en la revista moscovita *Das Wort*, del que era coeditor. Su influencia sobre Benjamin no sólo se percibiría en la predilección por el materialismo dialéctico,<sup>31</sup> sino también por la dialéctica en estado de detención, el empobrecimiento de la experiencia y la preferencia por la narración oral, entre otros. Sin embargo, pese a este influjo brechtiano, Benjamin termina por tratar con la suficiente autonomía estos temas, haciéndolos suyos.

La muerte de Benjamin llega a Estados Unidos un año después, en 1941. Es entonces cuando Brecht escribe cuatro poemas sobre su difunto amigo: “Lista de pérdidas”, “¿Dónde está Benjamin, el crítico?”, “Sobre el suicidio del fugitivo W.B.” y “A Walter Benjamin, que se quitó la vida huyendo de Hitler”. En el primero definirá a su amigo como “el contradictor/ el que mucho sabía,/ el buscador de lo nuevo/ WALTER BENJAMIN” (Brecht 1998: 265). A partir de la noticia, Brecht trata de impulsar una publicación póstuma de sus trabajos, participando activamente para recopilar todos los materiales a su alcance. Finalmente son Adorno, su esposa Gretel Adorno y Scholem los que editan las obras completas de Benjamin y la recopilación de sus cartas, publicadas a partir de 1955 por la editorial Suhrkamp como *Gesammelte Schriften* y *Gesammelte Briefe* respectivamente. Pero, tal y como argumenta el director del Walter Benjamin Archive, Erdmut Wizisla, estos editores no evitan su antipatía por Brecht y apartan de la publicación las obras de Benjamin que lo relacionan con él, hasta que, en 1966, terminan por publicar un primer volumen independiente de las obras completas llamado *Tentativas sobre Brecht (Versuche über Brecht)* y una revisión ampliada en 1978. Entretanto, la revista *Alternative*, de la que es directora Asja Lacis, acusa en 1968 a Adorno y a su discípulo Rolf Tiedemann de haber retrasado la publicación de los trabajos marxistas y los relacionados con Brecht, así como de ejercer cambios, omisiones e interpretaciones que no obedecían a una edición objetiva.

De todos nuestros estudiosos, Benjamin es el que persigue expresamente una teoría de la modernidad. Para ello, no deja de estar en contacto con los hechos y

---

31 Scholem identifica el alcance de esta tendencia materialista como la degeneración del estilo metafísico y judeo-teológico de Benjamin. Por ello califica, junto con Adorno, de “catastrófica influencia” (Wizisla 2007: 30 y Arendt 1971: 24) la que Brecht ejerce en su amigo en los años treinta.

fenómenos del presente, desvelando los misterios escondidos en lo cotidiano.<sup>32</sup> Pero, al mismo tiempo, sigue mirando constantemente hacia el pasado, concretamente al período premoderno del siglo XIX. En él, indaga acerca de los elementos que dan forma a lo que considera una “prehistoria de la modernidad”,<sup>33</sup> como el drama barroco alemán y la visionaria figura de Baudelaire. Los choques entre el tiempo premoderno y el moderno componen a su vez las llamadas imágenes dialécticas: unas imágenes “relampagueantes” (Benjamin 2008a: 291) que permiten captar los rasgos distintivos de la modernidad en un ahora fugaz e indeterminado gracias al choque que desencadenan presente y pasado. Benjamin aclara que “Para que un fragmento del pasado sea afectado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (2005: 472). Por lo que, asumiendo la distancia temporal, podríamos considerar estas imágenes dialécticas como imágenes-charnela, que actúan de conector entre un tiempo y otro.

Por otra parte, el tema de lo moderno asociado a la ciudad aparece en su obra hacia finales de los años veinte. Comienza con *Calle de dirección única* (*Einbahn Straße*) (de 1926, aunque publicado en 1928),<sup>34</sup> que en realidad se convierte en una anticipación de lo que sería su gran obra maestra en este campo: *La obra de los pasajes*. Esta gran obra benjaminiana es el texto en el que más tiempo invirtió (desde 1927 hasta su muerte en 1940). Un escrito que, a partir de su presentación con el *Exposé* de 1935, despierta intensos debates con Adorno, Asja Lacis y Horkheimer, e incluso un enfrentamiento con Brecht, a razón de su estructura, compuesta de fragmentos ordenados según una filosofía muy personal cuya concepción se origina durante la lectura de *El campesino de París* (*Le Paysan de Paris*) (1926) de Louis Aragon. Es en las notas que darán lugar a *La obra de los pasajes* donde Benjamin, al pie de la teoría baudelairiana que conjuga lo eterno y lo transitorio, elabora una de las primeras definiciones de la modernidad: “lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí” (2005: 558).

Otra obra clave de su producción, y esencial para esta tesis, es el ensayo

32 “[...] el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano” (Benjamin 2007b: 314).

33 Es Frisby el que denomina “prehistoria de la modernidad” (1992: 335) lo que Benjamin presenta en el conjunto de *La obra de los pasajes* y a lo que se refiere en particular dentro de ella como “prehistoria del siglo XIX” (Benjamin 2005: 466).

34 Siendo uno de los grandes temas benjaminianos, el tema urbano también está presente en títulos como *Infancia en Berlín* hacia 1900 (1932-1938), *Crónica de Berlín* (1932); en sus diarios: *Diario de Moscú* (1927), *Diario de París* (1930); y en su notas sobre ciudades como Nápoles (1925), Moscú (1927), Marsella (1929), San Gimignano (1929), Ibiza (1932), etc. La gran ciudad supone además un tema de fondo en textos que no apuntan exclusivamente a ese tema, como por ejemplo en *Experiencia y pobreza* (1933), *El narrador* (1936), *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939) y el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-1939).

sobre “La obra de arte”. En él investiga cómo las nuevas técnicas artísticas, y el cine en particular, transforman el carácter de aquello dado a percibir y, con ello, las relaciones de los sujetos modernos, generando una forma distinta de recepción de la obra artística: “la recepción en la distracción” (*Rezeption in der Zerstreuung*). Benjamin confía en que esta nueva forma perceptiva permitirá recuperar aquello que la alienación técnica ha despojado al ser humano. Pero es precisamente a través de los fenómenos técnicos más contemporáneos donde halla la manera de que el hombre se reconfigure a nivel individual y como clase social, y se halle dispuesto a afrontar los retos que le ofrece la etapa moderna. Tanto en la imagen dialéctica de la ciudad como en el cine, Benjamin sitúa una posibilidad de despertar. Lo que equivale a un jarro de agua fría dialéctico capaz de hacer volver al hombre moderno del estado de sueño con el que la sociedad de consumo le aletarga. Una tarea nada simple si tenemos en cuenta que, para ello, ha de utilizar a su favor aquella “embriaguez de lo que procrea [la destrucción bélica y la propia de la sociedad moderna]” (Benjamin 2010a: 89).

## 2. La transformación de la experiencia moderna

### 2. a. Berlín: monumento moderno<sup>35</sup>



Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann

La ciudad, y su máximo exponente, la metrópoli, componen el contexto y las causas de las transformaciones sociológicas y perceptivas que dan lugar al espíritu de la época (*Zeitgeist*). Desde una perspectiva general, uno de los hechos más destacables del período moderno es el aumento exponencial de la población europea durante el siglo XIX: de 180 millones de habitantes antes del 1800 a 460 millones en 1914 (Ortega y Gasset 2012: 116). Pero esta ingente masa de población, que en siglos anteriores había tendido a dispersarse, se compacta durante la segunda mitad del siglo XIX dentro de las grandes capitales. La transformación sufrida por algunas ciudades tradicionales impone un carácter radicalmente distinto. Dentro de la nueva cultura moderna también se despierta el interés por descifrar los nuevos rasgos urbanos que aparecen.<sup>36</sup> Nuevas disciplinas como la sociología, la psicología y el psicoanálisis surgirán entonces interrogándose por la nueva naturaleza ciudadana con el propósito de dar una respuesta a las inquietudes emergentes.

Berlín supone una referencia fundamental en nuestra investigación. No sólo porque acoge en su día a los autores sobre los que nos centramos, al tiempo que funciona como su campo de experimentación; sino porque supone todo un

<sup>35</sup> Con este título aludimos a Frisby cuando dice: “La ciudad es el monumento más espectacular de la modernidad” (1992: 404).

<sup>36</sup> Füzessey y Simay lo interpretan como un “ciclo de reflexión” que gira en torno a una “teoría sensitiva de la modernidad” (2008b: 21).

fenómeno demográfico y sociológico *per se*.<sup>37</sup> Por una parte, en su papel de icono moderno, Berlín compondrá un laboratorio para las investigaciones de nuestros cuatro autores. Pero además de un espacio compartido, Berlín supone para todos ellos un punto de convergencia temática. Simmel escribe su sociología hacia finales del XIX en Berlín. Brecht se inspira en los asuntos de la sociedad berlinesa a partir de los años veinte haciéndolos extensibles al conjunto de la sociedad alemana, incluso después de su exilio. Kracauer se centra en Berlín y en la Alemania de Weimar en torno a los años veinte y comienzos de los treinta. Y Benjamin escribe sobre el Berlín de principios de siglo y hasta los años treinta. Sin embargo, pese a la devoción de nuestros estudiosos por esta ciudad, ninguno de ellos podría establecerse definitivamente en la capital alemana: Simmel debe trasladarse a Estrasburgo en 1914 para ocupar un puesto remunerado en la universidad y Kracauer, Brecht y Benjamin se ven obligados a exiliarse desde principios de los años treinta.

Por otra parte, la importancia que atribuimos a Berlín radica en su carácter como gran ciudad (*Großstadt*). A comienzos de la etapa moderna, Europa experimenta un proceso de “metropolización” (Füzesséry y Simay 2008b: 16) en núcleos urbanos clave, siempre a la sombra de una sensación de crisis. Grandes ciudades alemanas como Berlín, Hamburgo y Munich experimentan un crecimiento exponencial rápido y expansivo en el cambio del siglo del XIX al XX. Entre ellas, Berlín destaca como la mayor ciudad genuinamente moderna de Europa a comienzos de siglo XX. En un siglo, de 1800 a 1900, su población crece nada menos que aproximadamente un 900%. En 1709 se cifran 57.000 habitantes y 200.000 hacia 1815, con lo que entonces se convierte en la sexta ciudad más grande de Europa y el símbolo de Prusia. En 1848, con la revolución burguesa, se coloca en un cuarto lugar doblando su número de habitantes en 407.000. Duplica de nuevo esa cifra cuando en 1871 se convierte en la capital del Reich con más de 800.000 habitantes. En esa época, dos tercios de la población trabajan en el sector industrial y artesanal. Entre 1877 y 1900 pasa de 1 millón de habitantes a 2,5 millones, para alcanzar en 1913 los 4 millones de habitantes. En los años treinta, puede presumir de la mayor extensión urbana, que consigue aumentando sus límites al absorber pequeñas poblaciones próximas. Este fenómeno de absorción, presente también en el resto de metrópolis, da lugar al llamado imperialismo de las grandes ciudades. Pero, además de su récord extensivo, Berlín se erige en esa época como la metrópoli más densamente poblada, con más de 8,5 millones de habitantes, seguida de Londres. A tal efecto, los signos de la modernización son más evidentes allí que en ningún sitio. Sin embargo, aunque alcance los mayores récords, el ejemplo de Berlín no es un caso aislado, pues, en esa misma época,

37 Esta nueva morfología inspira películas como *Die Strasse* (Karl Grune, 1923), *Die Stadt der Millionen* (Adolf Trotz, 1925) o *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927).

el 70% de la población europea vive dentro de las urbes, extendiéndose a nivel continental el mismo fenómeno moderno de concentración metropolitana. A partir de ahí, empezará a apreciarse la ralentización de ese crecimiento vertiginoso.

Las virtudes de tal “metropolización” en Alemania no se aprecian igual en los distintos sectores sociales. La población se divide entre aquellos que valoran las cualidades de la modernidad y las ventajas de la civilización metropolitana; mientras que otros sectores más reaccionarios, donde predomina la élite intelectual dominante, rechazan esos mismos rasgos y exigen un regreso a la cultura tradicional, presumiendo así de un evidente pesimismo cultural. Otra razón en la que se apoyan es el clima de crisis que, como antes sugeríamos, acompaña a este fenómeno en la medida en que los excesos de la ciudad y la adaptación a formas de vida nunca antes experimentadas desestabilizan el proceso de “metropolización”. Y cómo no, a todo ello hemos de añadir la sombra del conflicto que acecha.

El problema principal estriba en la explosión demográfica, que, a su vez, resulta un factor indisociable del período moderno y del sujeto urbano. Según Anthony Vidler (2000), no se puede desligar el proceso de urbanización de las ciudades de un continuo “extrañamiento” respecto a cambios tan acelerados, donde ya no cabe aplicar los patrones tradicionales.<sup>38</sup> La superpoblación trae consigo una falta de espacio individual, a la vez que un paradójico sentimiento de separación y aislamiento, debido a que la naturaleza de las relaciones sociales exige cierta distancia para preservar la integridad psíquica del individuo. En estas condiciones al ciudadano metropolitano le será imposible participar en la masa sin ese espacio psicológico que se halla bajo el paraguas del individualismo. Por otra parte, también se observa una estandarización de los componentes de esas masas. El hecho de que el individuo pase a reconocerse como una partícula, igual a las otras, modifica su propia percepción de sí. La masa social se convierte para el ciudadano en una condición psicológica de la modernidad. Como resultado, lo intelectual prima sobre lo emocional, lo consciente sobre lo inconsciente, lo impersonal sobre lo personal, la objetividad sobre la empatía y el hábito se transforma en algo adaptable. Cambios tan radicales en la forma del comportamiento urbano conllevan que tanto la estandarización de la vida social, como la protección ante la superpoblada proximidad, generen una alienación propiamente metropolitana.

---

38 Véase el capítulo “Spaces of Passage. The Architecture of Estrangement: Simmel, Kracauer, Benjamin” (Vidler 2000: 65).



## 2. b. Condición masiva



Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann

A partir del desarrollo urbano, el aumento demográfico de sectores concretos como los obreros y la clase media, darán lugar a un grupo inmensamente mayoritario de población: la masa. Y es que, según apunta Benjamin, ningún tema se impondrá con más autoridad a los escritores del siglo XIX como éste. La masa urbana se erige así como una de las figuras referenciales de la modernidad. Contenida por el trabajo y el ocio en su tiempo vital, la masa de la época no comulga con la comunidad tradicional a la que la gran ciudad desafía. Se compone como un conjunto con diferentes niveles de cohesión según el lugar, tal y como se distingue cuando Benjamin compara Moscú, donde existen “tan sólo en tres o cuatro lugares en los cuales puedes avanzar sin aquella estrategia de empujar y serpentear que has aprendido en la primera semana” (2010a: 262), con Berlín, en comparación con la primera, “una ciudad desierta” (Benjamin *ibíd.*).

Para nuestro autor, la masa va a suponer hasta tal punto una figura moderna que distingue en la pintura impresionista una transcripción en clave artística de la misma:

La visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tendría que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes (Benjamin 2008a: 231).



En cuanto a la imagen de la masa como cuerpo, matizaremos sus diferentes variantes. Por una parte, existe un cuerpo de masa compuesto *de partes*, indiferenciadas entre sí, como partículas en una trama. Este es el caso paradigmático de las *tiller girls*, descrito por Kracauer, como “complejos de muchachas [...] de cuerpos asexuados en trajes de baño. La multitud que se reparte en los graderíos aclama la regularidad de los cuerpos que dibujan” (2006: 258). En esa formación la figura humana se transforma desde “lo orgánico” y “la configuración individual” (Kracauer *op. cit.* 269) hacia un anonimato en el que “ya no se dejan calificar como seres humanos” (Kracauer *op. cit.* 261). Kracauer equipara estos conjuntos con las masas de obreros en las fábricas y de trabajadores en oficinas, pues, dentro de esos sistemas, todas sus particularidades son eliminadas funcionando como “fracciones de una figura”, “Sólo en cuanto que miembros de la masa, y no como individuos que creen estar formados de dentro a afuera” (Kracauer *op. cit.*: 259). En cambio, existe otro tipo de masa compuesta *de miembros* en su doble sentido: como miembros de un cuerpo y como miembros dotados de una entidad particular. Simmel se refiere a este tipo de conjuntos, opuestos a la belleza de la organización racional, cuando habla de “configuraciones asimétricas” que “junto con el derecho más individual de cada elemento, permiten más espacio para relaciones libres y más difusas” (Simmel 1986: 221).<sup>39</sup> Este es el tipo de masa de la que Kracauer, Benjamin y Brecht esperan una movilización política.



Parodia de las Tiller Girls en el espectáculo de Grit e Ina van Elben en el Tingel-Tangel-Theater de Friedrich Hollaender, en Berlín, 1931

39 Nótese la proximidad de esta “masa asimétrica” a lo definido por Paolo Virno en *Gramática de la multitud* como “multitud”: “Para Spinoza, el concepto de multitud indica una pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes –comunitarios–, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos [...]” (Virno 2003a: 21).

Todas las transformaciones acaecidas a un nivel social suponen un punto de inflexión respecto al pasado, en muchas ocasiones, difícil de integrar. “Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos”, afirma Benjamin (2008a: 233) a tenor de uno de los primeros textos dedicados específicamente a este tema: el conocido “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe. En él Benjamin señala que la multitud “posee algo de bárbaro. La disciplina apenas la domeña” (Benjamin *ibíd.*). Además de ésta, Benjamin recopila otras visiones negativas de la masa como la de Friedrich Engels, también respecto a Londres: “La congestión de las calles tiene ya algo de repugnante, algo contra lo que nuestra naturaleza se rebela” (Engels citado en Benjamin 2008a: 221); y la de Franz Kafka, para el que “los humanos se hacen extraños unos a otros por las formas de su convivencia” (Benjamin 1990: 139). De su obra *El proceso* (1915), Brecht opina que “hay sobre todo una angustia ante el crecimiento irretenible y voluntariamente inacabable de las grandes ciudades” (Brecht citado en Benjamin 1990e: 142).

El éxito que alcanzan formatos culturales como las revistas de los teatros, las ferias, el cine o la novela policíaca no sólo tiene que ver con la demanda de aquella “cultura del escalofrío” (Füzesséry y Simay 2008b: 43) que surge a raíz de la necesidad de sensaciones del público. También contribuyen a ese auge determinados intereses políticos que, bajo mano, pretenden instrumentalizar los sentidos de las ma(n)sas. Se justifica en el hecho de que la consecuencia directa de esa cultura del divertimento es una distracción que para nuestros estudiosos equivale a la absorción y contención de los individuos dentro de la esfera del tiempo “libre” o “propio”, tras la jornada laboral del ciudadano. Pero, además de que el ocio de las masas aparece como alternativa a su fatiga vital, también se corresponde en cuestión de ritmo con el tiempo laboral, prolongando el mismo estado de absorción o sumisión que sufre el trabajador proletario dentro de su puesto. Brecht arroja luz sobre esta correspondencia cuando afirma que “La voracidad por un sustitutivo de la experiencia es mayor donde el hueco entre trabajo y ocio es más amplio, donde la contradicción entre la aceleración y la ralentización de la presión para cumplir con las tareas se intensifica” (2000: 9). Buck-Morss, en cambio, interpreta *a posteriori* una compensación entre ambos planos cuando se refiere a que “la fábrica era la contraparte del teatro de la ópera en el mundo del trabajo, una especie de contra-fantasmagoría basada en el principio de la fragmentación en vez de en la ilusión de totalidad” (2005a: 202). Sea la industria del ocio una continuación del trabajo proletario o sea su compensación, definitivamente, el pequeño-burgués, que no se halla sometido a esas presiones, se mantiene al margen de ella. Kracauer nos cuenta que éste último juzga que “la avidez de distracción de las masas” (2006: 218) rebaja su formación cultural. Sin embargo, mientras el peque-

ño-burgués desprecia a la masa que se nutre de la industria del ocio, la cultura masiva de la distracción supone, a su vez, un rechazo a la cultura burguesa.

Lo cierto es que en ambas esferas, la laboral y la del ocio, opera una forma de alienación moderna. Benjamin, Brecht y Kracauer identifican en la cultura de ocio masiva un embotamiento de los sentidos que no deja lugar a la reflexión acerca de aquello que se percibe y, por ende, tampoco posibilitan la movilización política. Una situación que también comparte el plano de la vida laboral, donde cada trabajador se adapta a los patrones regularizados y tayloristas, impuestos por el sistema capitalista. Pues, como sostiene Kracauer, “en cuanto que partícula de la masa, el hombre sólo puede, sin dificultad, trepar estadísticamente encuadrado y servir a las máquinas” (2006: 261). Todo ello se debe a que, tal y como explica Buck-Morss, tanto en el contexto laboral como en el del ocio, “las poblaciones urbano-industriales comienzan a ser percibidas en sí mismas como ‘masas’ –indiferenciadas, potencialmente peligrosas, un cuerpo colectivo que necesitaba ser controlado y moldeado con una forma significativa” (1993: 84). Esta autora argumenta que condiciones como “La especialización del trabajo, la racionalización e integración de las funciones sociales” dan lugar a “un tecno-cuerpo social” insensible al dolor (Buck-Morss *ibíd.*). Podríamos ver reflejada, en cambio, esa misma estrategia laboral en el plano del consumo de divertimento. Esa es la razón por la que tanto el proceso de producción industrial, como la industria del entretenimiento no dejan de preocuparse por controlar y moldear este cuerpo colectivo a través de la técnica.

El público del cine, identificado con la masa de trabajadores, resulta ser un ejemplo paradigmático de masa para Benjamin, Brecht y Kracauer. Igual que el resto de escapes ofrecido por el mundo del entretenimiento, la mayor parte del cine consumido por estos trabajadores se encuadra dentro del marco capitalista, que a su vez les convierte en mercancía. Nuestros tres autores se muestran manifiestamente críticos con la producción de películas comerciales de estilo hollywoodiense,<sup>40</sup> dado que consideran que es en su momento de recepción cuando el público se ve manipulado por el contenido de la imagen técnica y, por extensión, le somete a la inmovilización social. En base a ello, Kracauer diría que “un crítico de cine al nivel de su tarea no es concebible sino como crítico de la sociedad” (2006: 349).

Pero nuestra constelación de estudiosos no sólo se esfuerza por denunciar lo alienante y enfermizo de las nuevas condiciones de vida, sino que también

40 E indirectamente Simmel si consideramos lo siguiente: “Por un lado, la vida se le vuelve al individuo infinitamente fácil, pues de todas partes se le ofrecen incitaciones, estímulos, ocasiones de colmar el tiempo y la conciencia, que lo arrastran en su corriente al grado de dispensarlo de tener que nadar por sí mismo” (2013: 56-57).

sabe dar con los planos más positivos de ese mismo objeto de estudio, así como con su potencia subversiva. “La masa”, nos dice Kracauer, “está por encima de los cultivados que la desprecian, en la medida en que reconoce sin velos los hechos en bruto” (2006: 271). También Benjamin sugiere: “El individuo puede ceder a veces un poco de humanidad a esa masa que, un día, se la devolverá con intereses” (2007b: 222). Es precisamente el tiempo de ocio del trabajador donde Benjamin, Brecht y Kracauer ven posible revertir los efectos alienantes. Tal y como argumenta Benjamin, aquellos *shocks* a los que el ciudadano ha de someterse en la calle o en la fábrica se reproducen en ciertas películas no comerciales como las primeras películas soviéticas, las de Chaplin, animaciones del ratón Mickey, además de en el teatro épico de Brecht. Para Benjamin, su recepción permite a la masa superar la contingencia a la que se ven expuestos dentro de la metrópoli. Pues gracias a *este tipo* de cine y teatro que ocuparía su tiempo de ocio, el público masivo entrenaría su versatilidad para adaptarse a las inesperadas situaciones del devenir urbano. A través de ellos existe la posibilidad de despertar del hechizo capitalista. Pese a su aparente carácter utópico, estos autores creen que la difusión masiva de formas artísticas adecuadas al correr de los tiempos, sobre todo el cine, puede suponer para el público la recuperación de su posición política en las mismas condiciones: masivamente.

## 2. c. Una prisa endémica



Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann

Cuando la velocidad aún no había irrumpido en los núcleos urbanos contagiándoles una prisa endémica, podemos pensar que aquello dado a percibir

era susceptible de considerarse un *sumum*, un *continuum*, es decir, un proceso prolongado provisto de principio y fin. Esa forma de aprehender la realidad encarnada en la contemplación, supondrá el origen a partir del que se desgajará este material continuo para convertirlo en los retales que compongan los hábitos de la modernidad. Mientras en la vida rural predomina un ritmo regular y constante de adaptaciones en el devenir cotidiano, la gran ciudad del siglo XIX está determinada por la contingencia de un cambio continuo y la exposición a estímulos mucho más intensos. Simmel, perteneciente a la primera generación metropolitana en Alemania, sostiene que “La vida [en la gran ciudad] es un devenir incesante, su ritmo agitado se presenta en toda nueva estructura en la que se produce una nueva forma de ser, se opone a la duración firme o a la validez atemporal” (2000: 316). El mismo autor establece que, pese a aparentar ser indicios insignificantes, la sustitución del puro por el cigarrillo y la pasión por los viajes, “que fracciona los años en un gran número de períodos breves” (Simmel 1988: 36), muestran la influencia que a nivel social ejerce la aceleración. Benjamin también señala la invención de la cerilla a mediados del XIX, momento en el que comienza “una serie de innovaciones que tienen en común la sustitución de una serie compleja de operaciones por una manipulación más bien abrupta” (Benjamin 2008a: 234). Todo ello entraña a su vez que

El *tempo* ‘impaciente’ específico de la vida moderna indica no sólo el ansia de un rápido cambio de los contenidos cualitativos de la vida, sino también la potencia que adquiere el atractivo formal de los límites, del comienzo y del final, del llegar y del irse (Simmel 1988: 36).

Por otra parte, fenómenos como el desarrollo de la prensa y la publicidad en el entorno urbano contribuyen a fragmentar y sintetizar el texto escrito. Principios de la información periodística señalados por Benjamin como “novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí” (2008a: 211-212) contribuyen a provocar que los textos ya no sólo sean legibles, sino simplemente visibles. Un rasgo cuya influencia se extenderá además en el arte de su tiempo.

El inconformismo ante esta nueva situación no tarda en surgir. En la misma época, Nietzsche ya acusa la falta de tiempo y el exceso de velocidad que alcanza la vida diaria, impidiéndole reflexionar o percibir de un modo completo o exacto:

En el enorme apresuramiento de la vida, el espíritu y la mirada están acostumbrados a una visión y a un juicio incompletos y falsos, y todos se parecen al viajero que conoce los países y las poblaciones sin abandonar el ferrocarril (Nietzsche 2001: 204-205).

Y es que uno de los principales desencadenantes de este ritmo acelerado es el desarrollo de toda una nueva red de transportes. Ésta surge para dar respuesta

al aumento demográfico de las grandes ciudades y a sus nuevas necesidades de desplazamiento. A partir de ahora, la calle se transformará para el transeúnte en el escenario de la contingencia y lo fortuito, así como también en el espacio que le permite gestionar una distancia de seguridad tanto respecto de los medios de transporte, como también hacia el resto de individuos. Un ejemplo paradigmático de reorganización urbanista es la que Haussmann elabora en París de 1853 a 1869. Con ella abre grandes bulevares que cortan la ciudad en todas direcciones y describen su principal trazado en la actualidad.<sup>41</sup> En ese momento, la coordinación entre elementos premodernos, como las calesas, y los de la incipiente modernización, como los tranvías, plantean soluciones complicadas. En cuanto al peatón, que antes compartía espacio con los demás elementos móviles, será ahora segregado a un espacio de ‘tráfico lento’ tanto para protegerlo, como para facilitar el ‘tráfico rápido’ de la red de transportes urbana. A partir de este tipo de transformaciones físicas, las velocidades que se imponen, tan diferentes al pasado, contagian al peatón de un ritmo más acelerado, al tiempo que requieren de él una vigilancia más acentuada.

Simmel analiza el aspecto de la aceleración urbana poniendo en relación la circulación de individuos y vehículos, pero también la de las imágenes urbanas que, según él, son “provocadas por el ritmo rápido, la diversidad de la vida económica, profesional y social” (Simmel 2013: 41). Por lo que la aceleración del ritmo de la vida contagiaría su velocidad a las imágenes mentales e impresiones sensoriales del ciudadano. Como consecuencia de la aceleración en la gran ciudad, la vida de la calle exige una capacidad de reacción mucho más aguda que antes, caracterizada por una respuesta rápidamente calculada. Baudelaire ya venía adelantando este carácter transitorio, fugitivo y contingente de la modernidad que, aproximadamente cincuenta años después, Simmel reitera,<sup>42</sup> señalando cómo la aceleración de los procesos urbanos resulta también indisociable de la aceleración de la caducidad de los mismos. Kracauer, por su parte, habla de una conocida avenida de Berlín, Kurfürstendamm, como el ejemplo de un tiempo que impide construir memoria. Supone un transcurrir en el que “nada es susceptible de durar” (Kracauer 1995a: 24). Su constante transformación, la renovación sin descanso, destruye “los puentes con el mundo de ayer” (Kracauer *op. cit.*: 28) al borrar los elementos del pasado. Nada en sus fachadas ofrece la menor detención en el tiempo. Así, la

41 Kracauer en “Análisis de un plan urbanístico” señala el contraste existente entre el modo de vida en los *faubourgs*, equivalente a “reductos de la vida natural” y el de los bulevares del centro de París, donde la gente es muy distinta a la que ocupa las periferias. En los *faubourgs* reside una población “que no se encuentra constreñida en su recorrido por objetivos a cumplir o por el tiempo, sino que fluye de forma atemporal” (1977: 14-15).

42 “La vida es un devenir incesante, su ritmo agitado se presentifica [sic.] en toda nueva estructura en la que se produce una nueva forma de ser, se opone a la duración firme o a la validez atemporal” (Simmel 2000: 316).



actualidad berlinesa, al borrar sus huellas sin tregua, pierde su dimensión histórica.

Otro de los condicionantes que acelera el ritmo de vida de la gran urbe es la transformación que sufre la relación entre producción y consumo. Tal y como sostiene Simmel, “Las fuerzas económicas de cada época despliegan formas de producción que se ajustan a su naturaleza” (2000: 316). La producción por encargo y de carácter artesanal que hasta entonces había sido la base del intercambio tradicional, se convierte en la etapa moderna en una producción en serie de objetos idénticos para consumidores desconocidos. El destinatario de esa mercancía deviene un consumidor sin voz en el proceso de producción, un anónimo identificado con el de las partículas de la masa. Benjamin señala cómo “Las exposiciones universales fueron la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. ‘Verlo todo, no tocar nada’” (2005: 219). Es a partir de entonces cuando las mercancías comienzan a adquirir un carácter impersonal y resultan fácilmente sustituibles. Una dinámica que lo que provoca es un reemplazo rápido. Éste, a su vez, obtiene respuesta en el aumento del volumen de producción que deviene masivo (al nivel de medida de la época). En este punto hemos de señalar que, en su papel de “templos del capital mercantil” (Benjamin 2005: 72), los grandes almacenes son para nuestro autor una pieza clave de este aumento del intercambio y circulación de mercancías.

Pero también los productores o la mano de obra han de adaptarse al nuevo sistema moderno. El proceso de elaboración de la mercancía se atomiza y ya no se elabora de principio a fin por un obrero o un grupo de ellos trabajando en conjunto. Se divide, en cambio, en unidades autónomas de producción que funcionan como totalidades independientes entre sí, aunque luego confluyan indirectamente en el producto final. Se trata de puestos en los que tan sólo se cumplen instrucciones y no se desarrolla el potencial creativo del trabajador.<sup>43</sup> Esta nueva planificación de la producción supone para Marx un ocultamiento del proceso de producción completo. Pues puede ocurrir que el mismo trabajador, dentro de su dedicación parcial, ni siquiera conozca el resultado final del producto. Por esta razón, la cadena de producción industrial plantea numerosas dificultades a la hora de que cada trabajador se reconozca en su trabajo, ya que continuamente se dedica a un fragmento que, aunque represente una pieza de un conjunto unitario, carece de sentido *per se*. Este proceso de separación se evidencia más claramente en el caso de la producción automática de máquinas donde la repetición de los mismos pasos aislados del resto resulta más evidente.<sup>44</sup>

43 Benjamin contrasta de la siguiente forma los modos tradicionales y modernos de producción: “De igual manera que el proceso de trabajo industrial se distingue claramente de la artesanía, la forma de comunicación que le corresponde –la información– se distingue claramente de la que corresponde al proceso de trabajo artesanal, que es la narración” (2005: 803).

44 Benjamin recuerda al respecto las palabras de Friedrich Engels en *La situación de la clase trabajadora en*

Las pautas de la producción taylorista, que, por lo general, gobiernan este el ritmo industrial, transfieren el tiempo del trabajador a un patrón inhumano, adaptado a la máquina y en favor de los índices de fabricación. Esta tendencia contagia progresivamente a otros sectores de producción y, a la vez, se extiende a los diferentes planos de la vida del trabajador. En ese sentido, Simmel advierte: “ésta [la división creciente del trabajo] reclama del individuo una actividad cada vez más parcelaria, cuyas formas extremas provocan demasiado a menudo el languidecimiento del conjunto de su personalidad” (2013: 56). La nueva filosofía capitalista resulta incontenible dentro del marco económico y, como apunta Kracauer repercute inevitablemente en “el comportamiento extraeconómico del individuo, [en] el entero estilo de vida de la época” (2006: 70-71). Para este autor, la vida espiritual y los niveles más humanos que podrían compensarlo han sido suplantados por una tendencia hacia el racionalismo. Este vaciamiento de sentido, tanto de la vida material como del tiempo no laboral, supone para él un requisito previo de la instauración del proceso de producción capitalista. A partir de ahí, los trabajadores atajarán su aburrimiento (vulgar<sup>45</sup>) disfrutando de los productos de la industria del ocio. Lo que supone, en realidad, una prolongación del ritmo y consumo capitalista, y de la misma racionalidad establecida por la técnica. En cuanto a Benjamin, describe este cambio denunciando la cosificación de los intercambios humanos a partir de su lectura de *El Capital* de Marx:

Las relaciones humanas más estrechas se ven hoy afectadas por una claridad insoportable en la que apenas pueden sobrevivir. Pues como, por una parte, el dinero ocupa de manera devastadora lo que es el centro mismo de los intereses vitales y como, por otra, esto es el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral desaparecen cada vez más ampliamente la confianza, el sosiego y la salud (Benjamin 2010a: 36).

De la atomización y la medición cuantitativa que exige el ritmo productivo aparece un nuevo tiempo de vida en el contexto de la gran ciudad. El tiempo metropolitano ya no surge de la suma de los tiempos subjetivos, sino que es igualmente objetivado como un tiempo homogéneo y aritmético, definido por la figura del reloj. Esta nueva gestión temporal responde, a su vez, a aquel espíritu calculador presente en la modernidad del que hablaba Simmel (1977a: 557-558). La figura del reloj, y más específicamente la del reloj portátil (de bolsillo o de pulsera), encarna

---

*Inglaterra (Die Lage der arbeitenden Klasse in England)* (1845): “La desconocida rutina de una tortura laboral inacabable, en la que una y otra vez se realiza siempre el mismo proceso mecánico, se parece al trabajo de Sísifo; la carga del trabajo, como la roca, recae una y otra vez sobre los exhaustos trabajadores” (Engels citado en Benjamin 2005: 132).

45 Como veremos en el apartado “La improductividad del ensimismamiento y la ensoñación”, en el capítulo II de esta tesis, aquí Kracauer se refiere al “aburrimiento vulgar [*vulgären Langeweile*]” en términos de aquél que “sólo expresa una insatisfacción que pasa tan pronto como se ofrece una actividad más grata que la moralmente sancionada” (2006: 181).



la cultura de la exactitud, de la puntualidad y de la sincronización, medidas todas de un tiempo abstracto y objetivo<sup>46</sup> (o “supra-subjetivo” –según Stéphane Jonas 2008: 61–). Por lo que Simmel apunta que “sin la puntualidad más absoluta en el cumplimiento de las citas, el conjunto se desmoronaría en un caos inextricable” (2013: 45). En base a ello, el sociólogo resalta la aparición del reloj de pulsera como una medida en respuesta a la necesidad de puntualidad, que acompaña y confirma en el ciudadano un conocimiento sincrónico del tiempo a cada paso. Esta conciencia temporal contribuye a inundar de prisa los procesos y los recorridos, estableciendo así la hegemonía de un ritmo acelerado en el contexto urbano.

A su vez, Simmel también expone que el arte permite reconocer esa nueva realidad social al captar la acelerada vida exterior que se incorpora a la vida interior del hombre moderno.<sup>47</sup> Para él es precisamente el arte propio de esta época el que permite tanto percibir las cualidades de la modernidad, como liberar al sujeto de su opresión por medio de un arte que las encarne. Baudelaire se adelantaría a ello, al afirmar que “hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que exige al artista una velocidad igual de ejecución” (2000: 79).

## **2. d. El tiempo como loop**

Las mercancías, conscientes de un nuevo clima de competencia aparte de la necesidad real del consumidor, comienzan a desarrollar capacidades de atracción mediante la estimulación sensorial y el carácter de novedad. En *Filosofía del dinero* Simmel analiza cómo la repetición de estos rasgos (al igual que la experiencia de un estímulo demasiado grande) destruye la capacidad nerviosa para responder al estímulo. Ante tales circunstancias, el goce del producto comienza a ser cada vez más caduco, al ver reducidas en gran medida tanto su duración como su intensidad. A su vez, a la desaparición del goce momentáneo le sucede la sensación de hastío, dado el rápido agotamiento del disfrute. Este hecho acelera en el consumidor la apetencia de nuevos productos que le infundan una nueva excitación nerviosa y multiplica la conducta consumista. Está claro que la gran palabra ausente aquí es ‘satisfacción’. Este bucle se repite constantemente con la

46 “La determinación del tiempo abstracto mediante los relojes, igual que la del valor abstracto mediante el dinero, proporcionan un esquema de las mediaciones y divisiones más finas y más seguras que, al incorporar en sí los contenidos de la vida, prestan a éstos una transparencia y una previsibilidad para la actuación práctica exterior que, de otro modo, sería inalcanzable” (Simmel 1977a: 559).

47 “Esta tendencia dinámica supone la más profunda relación que el arte moderno ha establecido con el realismo: la mayor movilidad de la vida real se pone de manifiesto no sólo en la mayor movilidad del arte, sino que ambos, el estilo de la vida y el arte coetáneo a ella, arrancan de la misma raíz profunda. No es sólo que el arte refleje un mundo más dinámico, sino también que el espejo mismo en que se refleja este mundo se ha hecho más movido” (Simmel 1988: 169).

aparición de mercancías siempre diferentes que momentáneamente embotan los sentidos del consumidor y, una vez agotado el efecto, le empujan a buscar otras nuevas que intensifiquen sus sensaciones diarias. La renovación de esas mercancías las marca el fenómeno de la moda, que impone tendencias de consumo a las que se adscriben aquellos que más se implican con la movilidad de “Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes” (Baudelaire 2000: 92).



*Magasin, avenue des Gobelins* (1925) de Eugène Atget

La sucesión de las tendencias de la moda intensifica por una parte el carácter de novedad de aquellas más próximas a venir y, por otra, devalúa las que más recientemente han pasado. Por lo que convendríamos en que una vez la moda se establece, comienza su autodestrucción. Benjamin cita a Jean Vaudal, quien nos indica que “La monotonía se alimenta de lo nuevo” (Vaudal citado en Benjamin 2005: 137). De forma similar, Kracauer, al hablar de la moda en Simmel, halla en el “vacío del alma” (2006: 91) la razón del impulso al cambio. Cuanto más se experimenten estos cambios, más cortos serán sus ciclos y mayor será la necesidad de estimulación diferenciada, por lo que las distintas modas habrán de mudar su piel a mayor velocidad. Es más, Simmel dice de la moda que “ella es simultáneamente ser y no ser”, situándose “siempre en la divisoria de las aguas entre el pasado y el futuro” (1986: 36).

Baudelaire, en cambio, tiene una opinión mucho más positiva de ese fenómeno, pues para él:

[...] [la moda] debe pues considerarse un síntoma del gusto del ideal que flota en el cerebro humano por encima de todo lo que la vida natural acumula ahí de vulgar [...] o más bien como un ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza (Baudelaire 2000: 123).

Este carácter de autorregeneración, que el autor distingue en ella, implica, por un lado, una gran capacidad creativa gracias a la que la sociedad se reinventa constantemente; y por otro, una fragmentación temporal cada vez mayor, por la que la naturaleza transitoria de la moda nos ofrece una fuerte impresión del momento presente. Para el poeta, esta dimensión es parte constitutiva imprescindible de la modernidad. Ese aspecto fugaz y transitorio que conectaría con la otra cara donde reside lo eterno e intemporal.<sup>48</sup> Si seguimos resaltando las virtudes de este fenómeno, incluso Simmel, que siempre mantiene una postura crítica al respecto, encuentra destacable la capacidad de la moda para hacer converger a los ciudadanos en tendencias comunes, proponiéndolo como paliativo al distanciamiento cada vez mayor en la vida social. Pero, aparte de que pueda configurarse como un espacio común, Simmel la señalaría como aquella que puede dotar de intensidad a lo actual: “proporcionándonos así mientras está en su apogeo un sentimiento de presente tan intenso como pocos fenómenos” (Simmel 1988: 36).

A todos los efectos, la moda se sitúa como el agente del cambio incansable que impulsa la novedad en la metrópolis. El espíritu de la época se impregna de ella. Sólo hay una cosa que nunca es nueva en la sociedad moderna: la aparición de la novedad. Paradójicamente, pese a su aspiración por ‘no repetirse’, la moda no deja de reiterar un comienzo continuamente. Pues por muy nuevo que algo se presente, inevitablemente lo hace como el resto de cosas que aparecen por primera vez. Quizá por esta razón podríamos interpretar que la modernidad deviene re-presentación de sí misma. Este eterno retorno de lo mismo introduce dos aspectos opuestos al concepto de goce o felicidad modernos: la repetición y la eternidad. Es la mercancía la que será capaz de armonizar “mágicamente” (Benjamin 2005: 142 y 2008a: 292) esos dos principios antinómicos en calidad de una novedad perpetuada.

Por su parte, Benjamin formula cómo un tiempo anterior siempre vuelve a aparecer en presentes y futuros. Para ello, se inspira en la teoría de Blanqui,<sup>49</sup> al igual que estudia la idea de eterno retorno en Nietzsche<sup>50</sup> y, en cierta manera, también la indisoluble relación entre lo eterno y lo transitorio en Baudelaire.

Según esta idea [de eterno retorno], toda tradición, incluida la más reciente, se

48 Baudelaire explica esta contradictoria conexión con el ejemplo de un artista desconocido: “[Constantin Guys] Busca ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad [...] Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno en lo transitorio” (2000: 91).

49 Benjamin aclara al respecto: “La teoría de Blanqui como la repetición del mito: un ejemplo fundamental de la prehistoria del siglo XX. En cada siglo, la humanidad tiene que repetir curso” (2005: 144).

50 “[...] la existencia, tal como es, sin sentido ni meta, pero retornando inevitablemente, sin un final en la nada: ‘el eterno retorno’. Nosotros negamos las metas finales: si la existencia tuviera alguna, ya se habría alcanzado” (Nietzsche citado en Benjamin 2005: 140). Asimismo, Benjamin pone en relación a estos dos autores: “La idea del eterno retorno en Zaratustra es, según su verdadera naturaleza, una estilización de la visión del mundo de Blanqui, reconocible aún en sus rasgos infernales” (2005: 570).

convierte en algo que ya se ha dado en la impensable noche de los tiempos. La tradición adquiere con ello los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida con las más modernas galas (Benjamin 2005: 141).

La historia adquiere entonces tintes de un *loop* interminable en el que la actualidad nunca es ella misma, puesto que ya ha sido antes. El tiempo del presente englobaría así tanto su propio acontecer, como otro tiempo mítico. En esto se basan precisamente las imágenes dialécticas benjaminianas de la prehistoria de la modernidad en pleno siglo XX. Dialéctica que, para Benjamin, comparte la relación entre la más viva actualidad y el mito del pasado: “La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –tarea infinita en la moral– y la idea de eterno retorno, son complementarias. Son antinomias irresolubles frente a las cuales hay que despegar el concepto dialéctico del tiempo histórico” (2005: 145). Mientras el progreso cree desmarcarse y mejorar siempre una versión histórica anterior, la visión del mito que retorna materializa su fantasma en cualquier época y desengaña así cualquier aspiración de distinción.

## 2. e. De *Erfahrung* a *Erlebnis*<sup>51</sup>

Los teóricos modernos con los que venimos trabajando (Simmel, Kracauer, Brecht y Benjamin), coinciden en detectar y subrayar el cambio de la naturaleza de la experiencia en el habitante urbano. La modernidad va a bifurcar la experiencia en dos vertientes: *Erfahrung* y *Erlebnis*, al mismo tiempo que se genera una tendencia donde la primera se transforma en la segunda. Es esta transformación propia de la modernidad la que dará origen a una crisis en la experiencia. *Erfahrung*, asumida como la ‘experiencia transmisible’, se corresponde con la experiencia premoderna: es una experiencia conseguida colectivamente, que interviene en la realidad social, dando lugar a una experiencia histórica concreta. Benjamin nos aclara que: “Lo que distingue a la experiencia [*Erfahrung*] de la vivencia [*Erlebnis*] es que no se puede separar de la noción de una continuidad, de una sucesión” (2005: 801).

*Erlebnis*, también conocida como ‘experiencia vivida o vivencia’, da nombre a la experiencia plenamente moderna: se reduce a una experiencia individual que se distancia de la realidad social. Este nuevo tipo de experiencia determina que, por una parte, los nuevos fenómenos urbanos y las experiencias sociales propias de la modernidad se incorporan a la vida interior. Por otra, que la retirada a ese interior es, a la vez, producto de un distanciamiento de la realidad social, en consonancia con la preocupación por preservar y reconstruir la individualidad amenazada.

Benjamin detecta el cambio de *Erfahrung* a *Erlebnis* en la conquista del ámbito comunicativo por parte de la información, en la que destaca el paso de la

51 Palabras alemanas que se suelen traducir como “experiencia” y “vivencia” respectivamente.

narración oral a la novela y el desarrollo de la prensa, sobre todo en su conocido escrito “El narrador” (*Der Erzähler*) (Benjamin 2009: 41-68). En base a este último punto, propone que la prensa, máxima exponente de la comunicación informativa, tiene el propósito de “impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector” (Benjamin 2008a: 211). Benjamin cree que “En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información, y de la información por la sensación, se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia” (2008a: 212). Y es más, pues también nos cuenta en “El narrador” que, dada esta situación, “una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin 2009: 41). Esa pérdida de “experiencia real”, tal y como la denomina Benjamin, también aparece en aquellos sistemas que, como antes hemos analizado en el anterior apartado “Condición masiva”, expropian de su agencia al sujeto: tanto en las industrias de recreo como en la producción industrial. En cuanto a esta última, Buck-Morss señala que el trabajador de la fábrica “está ‘aislado de la experiencia’; la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada, el aprendizaje por la ‘pericia’, la habilidad por la repetición: ‘la práctica no cuenta para nada’ ” (1993: 71).

La vivencia (*Erlebnis*) de la modernidad debería entonces compensar tanto la falta de relación con el pasado y con la experiencia histórica, como también la conmoción y extrañamiento de un tiempo mecánico, vacío.<sup>52</sup> Desde la perspectiva de Brecht, la capacidad de *Erlebnis* para contrarrestar la desaparición de *Erfahrung*, así como para hacer frente a las inclemencias de la nueva época, reside en un potencial tan efímero como su aparición. Por lo que, no es su propia naturaleza sino la acumulación de un número de ellas la que suma efectividad. *Erlebnis* funcionaría a modo de paliativo y no como remedio. Brecht se refiere a esta cuestión cuando dice: “El ansia de experiencias sustitutivas es mayor donde la separación entre trabajo y ocio es más amplia, donde la contradicción entre la aceleración y la demora al desempeñar las tareas se intensifica” (2000: 9).

Pero Benjamin no habla de ninguna compensación de la vivencia, sino que en la destrucción de la experiencia (*Erfahrung*) reside también la solución de la misma. Por una parte, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, nos dice: “Si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores” (Benjamin 2008a: 208).

52 Benjamin se refiere a que la experiencia que adviene es ese tiempo moderno “Es la inhospitalaria y cegadora de la época de la gran industria” (2008a: 210), pero también advierte que “Los ojos que se cierran ante esta experiencia afrontan una de índole complementaria, como su copia espontánea, por así decir” (ibíd.). Por lo que, según lo plantea, parece imposible evadir esta transformación.

Por otra, nos habla de la recuperación del contacto con el lector (e incluso de su participación) en el “El periódico”: “la decadencia de la literatura en esta prensa [el periódico] resulta ser la fórmula que corresponde a su restauración en lo que es una prensa transformada” (Benjamin 2009: 239). Por lo que, parece ser que, desde su punto de vista, en tanto la literatura se adapta al nuevo tipo de realidad del ciudadano, retoma el contacto con él y entra a formar parte de su experiencia, aunque ésta, en realidad, se llame ahora *Erlebnis*. Y es que, para nuestro autor, “en el escenario de la degradación total de la palabra (es decir, el periódico) se incuba la salvación de la palabra” (Benjamin *op. cit.*: 240). Por lo que podríamos reformular esta frase y decir: en el escenario de la degradación total de la experiencia se incuba la salvación de la experiencia.

Como pleno hombre moderno, Benjamin rastrea la prehistoria de la modernidad para intentar dar cuenta de aquella experiencia social ya perdida (*Erfahrung*). A través de una teoría materialista de la experiencia, tratará tanto la experiencia vivida individual (*Erlebnis*), como la experiencia transmisible colectiva (*Erfahrung*) para así dar con las verdaderas claves de la experiencia moderna. Desde su punto de vista, la sola experiencia de *Erlebnis* no aporta las claves necesarias para entender su tiempo. Por ello amplía su campo de acción a la etapa anterior, para así desentrañar dialécticamente el funcionamiento de la misma. Por otro lado, Benjamin también estudia la rememoración de la vivencia (*Erlebnis*) aunque considera que, en su caso, comporta un resultado muy diferente al de la experiencia (*Erfahrung*). Mientras desde la perspectiva histórica asociada a *Erfahrung* el recuerdo se integra en la época actual y ayuda a definirla; la memoria de la vivencia supone un cúmulo sin vida, equivalente a un recuento de propiedades:

La rememoración complementa la ‘vivencia’. En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. [...] La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia ya difunta que, eufemísticamente se llama vivencia (Benjamin 2008a: 290).

## **2. f. *Habitando el (justo) ahora***

Varios factores de la modernidad la hacen converger en una temporalidad de lo inmediato. Como habíamos visto, la experiencia específicamente moderna de *Erlebnis* se separa de todo contexto temporal y se dedica a sí misma. Por otra parte, el carácter transitorio de la moda y la mercancía se ubica en un presente de forma constante, aunque con la mirada siempre puesta en un futuro próximo. Esto implica generar continuamente un estadio distinguido de lo actual, que se desmarca para mantener vivo el carácter de novedad. A todo ello añadiremos la objetivación del tiempo en la gran ciudad y su consecuente carácter abstracto,



estructuran con medidas como la puntualidad y la sincronía la vida de los ciudadanos, encadenándolos a la noción del ahora.

Baudelaire señala el protagonismo que cobra este tiempo: “El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza de la que éste puede estar revestido, sino también a su calidad esencial de presente” (2000: 76). Así como también condena cualquier otra ubicación que no sea la de esta temporalidad:

¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones (Baudelaire 2000: 94).

La realidad se hace sentir a cada paso en forma de actualidad en la época moderna. Y no sólo en el sentido en el que William James entiende la importancia del momento en la noción de realidad del individuo:

Pero toda la sensación de realidad, todo el aguijón y la emoción de nuestra vida voluntaria, depende de nuestro sentido de que en ella se están decidiendo cosas de un momento al siguiente, y que de ningún modo se trata del arrastrar pesado y rechinante de una cadena que fue forjada hace larguísimo tiempo (James 1989: 363).

Sino que, a cada momento, la época concentra su atención sobre el instante que palpita, siempre a punto de desaparecer. Simmel observa en esta concentración sobre el ahora una brecha temporal con un tiempo anterior más estable, precipitando al hombre moderno hacia un tiempo volátil:

La ruptura con el pasado, en cuya consumación se esfuerza incansablemente la humanidad civilizada desde hace más de un siglo, aguja nuestra consciencia más y más hacia el presente. Esta acentuación del presente es al mismo tiempo, sin duda, acentuación del cambio [...] (Simmel 1988: 37).

También Kracauer habla de su relación con otros tiempos y apunta que “El pasado reciente que pretende seguir vivo está más muerto que lo pasado hace largo tiempo cuya significación ha cambiado” (2006: 287). A esto sumaremos a Bachelard, cuando dice: “aquello que está más muerto que la muerte es lo que acaba de desaparecer” (1999: 12-13), destacando así la separación de lo actual con su pasado más reciente. Para ello, se torna indispensable la herramienta del olvido, un olvido típicamente moderno<sup>53</sup> indisociable del peso cobrado

53 Bien es verdad que el olvido supone una necesidad natural, imprescindible para el ser humano. Los paradigmáticos ejemplos de hipermnesia (también conocida como hiperamnesia o síndrome hiperamnésico) tanto en la legendaria historia de Temístocles (s. V a. C.) como en el cuento “Funes el memorioso” de Borges plantean lo irreconciliable de una vida sin posibilidad de olvido. Sin embargo, el olvido al que nos referiremos aquí es un olvido surgido propiamente de la nueva experiencia de la actualidad y asociado al fenómeno de la metrópoli.

por el ahora. Para mantenerse centrada en el presente, a la modernidad le es imprescindible bien recortar aquellas temporalidades que interfieran con la noción de actualidad, bien fagocitarlas dentro de sus propios límites.

Por otra parte, un pasado anterior también tiende a distanciarse de los límites exclusivos de lo actual. Recordemos cómo Kracauer repara en que, aparte del carácter vanguardista que implica el constante cambio que vive la ciudad de Berlín, sus transformaciones barren con una memoria que es difícil de recomponer en un presente sin huellas. Todo lo contrario de lo que sucede en París, donde Kracauer y Benjamin destacan la presencia de los restos de la antigua ciudad. Sucede entonces que en Berlín la experiencia de lo nuevo se da en términos de pérdida de historia, configurándose como una ciudad sin pasado.<sup>54</sup> La separación radical con el pasado lejano y, sobre todo, con el más inmediato, invoca continuamente al olvido para mantenerse en un presente. Pues, tal y como señala Augé, “Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles” (1998: 45). Olvidar para “no morir” en tiempos modernos o para “estar preparado para morir a cada minuto” en ellos, como señala Baudelaire (2000: 111) respecto a la figura del militar.

En cuanto a la dialéctica del presente con el pasado, Benjamin distingue en este presente moderno la capacidad de aportar una cualidad de “ser-actual [*Jetztsein*]” (2005: 397) a cualquier objeto del pasado que despierte el interés en un “tiempo-actual [*Jetztzeit*]” (ibíd.) haciendo que se incorpore al tiempo del ahora a modo de “sacudidas”, “intermitentemente” (ibíd.), conjugándose así dialécticamente lo pasado y lo presente. Cuando Benjamin centra su atención en la prehistoria de la modernidad, lo hace para volver de nuevo a pensar lo moderno, lo que le permite apreciar la etapa actual con la distancia suficiente. Podríamos pensar entonces que nuestro autor padeciera de una hipermetropía que no le permitiese percibir el presente (a él o al conjunto de la sociedad) con la suficiente definición.<sup>55</sup> Por ello, el salto al pasado se plantearía como una forma de contrarrestar los efectos de un presente que empaña su propia forma. Pues de lejos esa visión sí cobra definición. Un punto de vista similar al de Bachelard cuando argumenta que “del pasado más remoto tal vez pueda volver y revivir un fantasma un tanto coherente y sólido, pero el instante que acaba de sonar no podemos conservarlo con su individualidad, como a un ser completo” (1999: 13). Para Benjamin, todavía es posible recuperar por medio de “sacudidas” ese pasado oculto,

54 Benjamin hace alusión a lo difícil que se torna “dejar huella” (2010a: 378) en los nuevos espacios arquitectónicos de la modernidad, contruidos a base de cristal y acero. Apoyando esta afirmación cita un fragmento de la obra de Paul Scheebart *Glasarchitektur* (Berlín, 1914)

55 En ese sentido, es también conocida su costumbre de negarse a la lectura de los libros más vendidos del momento: “no le gustaba leer lo que todo el mundo estaba leyendo” (Sontag 1987: 140).



olvidado y disuelto por el imperio de la actualidad en espacios donde todavía se puede apreciar sus restos, como París. Ese es el objetivo de la inacabada *La obra de los Pasajes*, que mediante imágenes dialécticas hacer irrumpir el pasado de la modernidad en el presente. A través de ella, Benjamin aspira a comprender los verdaderos mecanismos de la modernidad, así como a concebir y crear un futuro cualitativamente nuevo. En ese sentido, la búsqueda de la prehistoria moderna, muy lejos de una actitud nostálgica, supone en realidad una indagación del y en tiempo presente, pues “el verdadero método auténtico para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo) [...] No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida” (Benjamin 2005: 224).

Ese sería el mismo proceder de la memoria involuntaria, que, a diferencia de la linealidad escalonada de la historia, incorpora espontáneamente fragmentos de la experiencia personal pasada al curso de lo actual. Sin embargo, el clima metropolitano contribuiría a constreñir ese tipo de memoria bloqueando sus apariciones por medio de la disposición de una conciencia que funciona a la manera de una defensa anti-*shock* (*Chockabwehr*). Esto implica prescindir de la memoria involuntaria vinculada al inconsciente, empobreciendo así la experiencia radicada en la metrópoli, y haciendo proliferar el olvido junto con la desaparición de la experiencia transmisible (*Erfahrung*). Ante todo ello autores como Benjamin creen en la posibilidad de cultivar de nuevo la memoria involuntaria de la mano de técnicas específicamente modernas, como el cine, o, como señalábamos antes, a través de la aparición de una “prehistoria moderna”. Gracias a esos medios, Benjamin pretende conjurar una memoria involuntaria que deje penetrar ciertas formas del pasado en el presente, acercándolas a su propio tiempo inconscientemente.

Si antes señalábamos con Augé que el olvido es necesario para saber situarse en un presente; este autor también plantea que “la propia memoria también necesita del olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto” (Augé 1998: 5). Esto enlaza con lo que Jean Louis Déotte denomina “olvido activo” (2004: 96) en el contexto de la metrópoli. Para él, la “ley del olvido activo” equivale a “la condición de escucha de lo que no ha sido escrito” (ibíd.). Esta ley le dice al habitante de la ciudad: “debes aprender a perderte [...] olvidar lo que conoces para hacer surgir todo preconocimiento, leer entre líneas, debes perderte en el sentido de olvidarte, hacer tabula rasa de tu interioridad” (Déotte *op. cit.*: 96). Déotte aplica esta ley al *flâneur* que recorre las calles de París, donde es posible detectar las huellas de un pasado sabiéndose perder del presente. Lo que comporta que en el caso de Berlín se pueda situar una forma de ‘olvido pasivo’, ya que la ciudad pierde de por sí el rastro de lo que fue. Para Benjamin, es precisamente a través de una imagen del pasado volcada en forma de relámpago en el ahora cuando el presente cobra mayor definición

y, a su vez, esa descarga de otro tiempo sobre el presente lo intensifica. En este caso, la memoria involuntaria de lo pasado no competiría con el presente por ocupar su espacio, sino que contribuiría a hacerlo aún más presente.

Respecto a su relación con el extremo opuesto, el porvenir, el aislamiento propio del presente también le exige una desvinculación respecto de éste. Por lo que el ahora no sólo mostraría una separación radical con el pasado más cercano, sino también con lo que vendrá, “ya que estamos inconscientes, para lo que el instante que viene nos entregará” (Bachelard *op. cit.*: 12). Pero además, parece que el presente moderno no atiende a previsiones lejanas de futuro. Si acaso, lo anticipa en forma de un futuro anterior y de futuro próximo: tiempos engullidos por el presente que permiten un contacto tangible con lo casi actual, como avance de novedad. Es por ello que Augé asume un futuro cercano como el principio de otra nueva noción de lo actual: “El futuro que se ha de recuperar no tiene aún forma, o más exactamente es la forma incoativa del presente” (1998: 29).

Recordemos cómo dentro de la definición que Baudelaire propone de la modernidad, las cualidades a destacar del presente son “lo transitorio” y “lo fugitivo” (2000: 110). El aspecto de continua renovación que éstas proveen parece aliviar la presión de lo que Simmel considera una cultura objetiva que se impone en la época. Sin embargo, la concentración sobre el momento del ahora también implica que el presente adquiera otra consistencia. A tenor de ello Simmel expondrá que la cultura contemporánea potenciada por la moda nos proporciona “un sentimiento de presente tan intenso como pocos fenómenos” (1988: 36-37). Los medios de comunicación sabrán sacar partido como nadie de la intensidad del momento presente. Massimo Cacciari apunta que en ese tiempo “El mito o ideología de la perfecta desterritorialización [*dé-territorialisation*]<sup>56</sup> se acompaña del de una forma *in-mediata* de comunicación” (2008: 247). El instante se potencia como fuente de comunicación: “Nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada de sí misma”, nos dice Kracauer (2006: 291). Los medios de comunicación y artísticos, a su vez, adaptan sus formatos para facilitar una forma fraccionada de los contenidos en la medida de lo posible. Benjamin lo explica de la siguiente manera:

En el cine se ha impuesto ya más y más el principio según el cual debe serle al público posible en cada momento ‘engancharse’, y que, por tanto, hay que evitar

56 El autor explica esta idea de la siguiente forma: “Cada métrica espacial es sentida como un obstáculo a superar. [...] Es también la idea reguladora, o la ‘filosofía’ de base, de las tecnologías informáticas; para ellas, la superación del vínculo espacial no representa sino el primer paso hacia la superación del vínculo temporal [...] Tal forma de comunicación vuelve el espacio perfectamente indiferente y homogéneo: ya no presenta ninguna ‘densidad’ particular más, ni ningún ‘lazo’ significativo” (Cacciari 2008: 246-247). Aunque en este caso no haga mención de ello, asumimos que este autor importa el concepto de desterritorialización en Deleuze y Guattari: aquella “operación de línea de fuga” (2006: 517).

supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio, episódico; todo lo cual se ha hecho estricta necesidad en la radio frente a un público que enciende y apaga su receptor a cada momento caprichosamente (Benjamin 1990: 22).

Un fenómeno como la fotografía representa idealmente el presente de la modernidad. Pues, tal y como afirma Kracauer, el mundo “puede ser fotografiado porque tiende a deshacerse en ese *continuum* espacial que se da en las instantáneas” (2006: 292). Precisamente este medio va a ostentar las dos cualidades que ya Baudelaire remarca de la modernidad: lo transitorio y lo sempiterno. Kracauer lo explica cuando se refiere a que “En las revistas ilustradas el mundo se ha convertido en presente fotografiable, mientras que el presente fotografiado queda cabalmente eternizado. Parece haber sido arrancado a la muerte; en realidad, se le ha entregado” (*op. cit.*: 292-293).

## 2. g. *Estreno de un sensorium moderno*

Stéphane Füzesséry y Philippe Simay identifican lo que ellos llaman una “teoría sensitiva de la modernidad” (2008b: 13) que analiza los cambios en la sensibilidad y percepción del individuo, derivados de los procesos de la modernización. Gracias a las aportaciones de Simmel, Kracauer y Benjamin a este campo podemos determinar las transformaciones fisiológicas y psicológicas de la experiencia subjetiva que han definido desde su punto de vista la etapa moderna.<sup>57</sup> En cuanto a Simmel, éste describe a lo largo de su producción cómo las condiciones del estilo de vida urbano adaptan los sentidos al contexto de la ciudad y los especializan. En consecuencia, también se modificaría el aparato perceptivo humano. En base a ello, el sociólogo establece que las circunstancias históricas y las condiciones sociales del individuo jugarán un papel esencial en la transformación sensitiva. Dentro de ese nuevo sensorium metropolitano, destaca un sentido por encima de todos los demás: la vista. Habla de él como el sentido más solicitado en la ciudad: “En comparación con la ciudad pequeña, el tráfico [de gente] de la gran ciudad se basa mucho más en el ver que en el oír” (Simmel 1977b:265). Y es que la vista vuelve posible la lectura a distancia de los otros habitantes de la metrópoli: sus rasgos fisionómicos, sus gestos, sus expresiones, su apariencia... El metro, el café, los espectáculos, la multitud en la calle, etc., son todos escenarios donde

57 Füzesséry y Simay concretan resumidamente algunos de esos fenómenos ‘superficiales’, generadores del nuevo *sensorium* moderno, a los que Simmel, Kracauer y Benjamin señalan: “lugares característicos de las grandes ciudades (las calles, por supuesto, pero también los cafés, los cines, las salas de espera, los pasajes o los parques de atracciones), los objetos cotidianos (el reloj, el paraguas, la máquina de escribir, la cadena de montaje); o también los comportamientos típicamente urbanos (la indiferencia, la reserva, la propensión al conflicto)” (2008a: 14-15).

el individuo urbano está obligado a exponerse, así como también lugares donde se practica la lectura de los demás. Benjamin señala, a su vez, que la razón del exceso de lo visual responde a la necesaria defensa del ciudadano en su medio: “Que los ojos propios del habitante de las grandes ciudades están sobrecargados de funciones en lo que hace a su seguridad es bastante claro” (2008a: 256). Por todo lo dicho, estamos de acuerdo con Vidler (2000) cuando sitúa esta omnipotencia de la visión como origen de la distancia que media en las relaciones sociales en la metrópoli. Como resultado de todos estos cambios, se establece una nueva jerarquía sensitiva sobre la que indiscutiblemente domina la visión.

Así como la rapidez y concentración de las diferentes imágenes del contexto metropolitano aumenta, la aceleración perceptiva de su habitante necesariamente también lo hace. Vidler sostiene que, dentro de ese espacio, “las conexiones eran rápidas, al sesgo, y visuales” (2000: 68). Todo ello facilita un rápido aprendizaje. A este efecto, hemos de traer a colación a Benjamin cuando señala:

La extraordinaria actualidad que tienen todos los métodos de instrucción basados en lo visual radica en el hecho de que un nuevo sistema de signos estandarizado y no verbal parece concurrir hoy en los más variados modos de moverse por la vida, en el transporte, el arte, las estadísticas. En este punto, un problema pedagógico coincide con un extenso problema cultural, que se podría captar en la consigna: ¡arriba el signo y abajo la palabra! (Benjamin 1992a: 251-252).

Sin embargo en su ensayo “Sociología de los sentidos” (1908), Simmel advierte que la concentración sensible sobre el órgano de la vista, así como el exceso de visión, conllevan un efecto contraproducente. El continuado esfuerzo del ojo ante los estímulos y los *shocks* que recibe (al igual que el esfuerzo del resto de sentidos) genera, según él, el decrecimiento de la “agudeza perceptiva de los sentidos”, al tiempo que “aumenta la sensibilidad para lo agradable o desagradable de la impresión” (Simmel 1977b: 271-272). De tal forma que, ante la hipertrofia de la visión, el órgano de la vista perdería sus facultades de síntesis. Alrededor de dos décadas después de esta afirmación, Benjamin curiosamente detecta a una tendencia de lo visual hacia lo vertical:

Mientras que, hace siglos, la escritura empezó a tumbarse lentamente, abandonando su posición erguida [...] La prensa ya se lee en vertical más que en horizontal, y las películas, como los anuncios, someten igualmente la escritura a los dictados de la vertical; antes de que el lector abra un libro, por sus ojos habrá ido pasando tan denso torbellino de letras mudables, beligerantes, coloridas [...] (Benjamin 2010a: 43).

Pero además, la vista va a sufrir otro tipo de modificaciones. Si, como acabamos de ver, la proliferación de estímulos urbanos hace desarrollar al ciudadano una percepción más rápida y en constante alerta; la alta concentración de población en la gran ciudad transformará esa nueva cualidad generando una mirada de corto

alcance o “mirada de seguridad” (Benjamin 2008a: 256). Los peligros a los que se ven sometidos los ciudadanos, así como su participación de la multitud les exigen estar atentos y recortar el espacio en el que se pierde la mirada: divisando más allá de una distancia reducida o en plena ensoñación. De esa forma, el individuo dentro de la gran masa “prescinde de perderse, soñador, en la lejanía” (Benjamin 2008a: 256). Incluso Simmel señala que, al reducir las acciones a distancia, existe una tendencia del ciudadano a convertirse en “corto de vista” (1977b: 272). Y es más, añade que nos hacemos cortos “de todos los sentidos” (ibíd.).

Sin embargo, aparte de esta mirada de corto alcance, dentro de la masa también existe otro tipo de mirada de carácter inverso: una mirada ausente. Simmel señala que “Antes de que en el siglo XIX surgiesen los ómnibus, ferrocarriles y tranvías, los hombres no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente, minutos y horas sin hablar” (1977b: 265). Ahora bien, experimentándose en ese momento el nuevo tipo de situaciones que describe aquí y tantos otros encuentros urbanos, Simmel razona lo siguiente:

Si a los contactos incesantes con individuos innumerables debiera responder una cantidad igual de reacciones interiores, como sucede en las pequeñas ciudades donde uno conoce a casi todos los que encuentra y mantiene con ellos relaciones positivas, uno acabaría por atomizarse completamente y por llegar a un estado psicológico inimaginable (Simmel 2013: 48).

La nueva situación fuerza al ciudadano a desplegar una mirada ausente que haría las veces de protectora al obviar la continuada exposición a extraños, pues, de otra manera, serían difíciles de soportar. Esta conducta tiene su equivalente en la actitud *blasée* (*Blasiertheit*) en Simmel:

Lo que define al hombre *blasé* es que se ha vuelto insensible a las diferencias ante las cosas [...] la significación y el valor de esas diferencias, y por tanto de las cosas mismas, los percibe como nimiedades. Los objetos se le aparecen en una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia (Simmel 2013: 47).

El hombre moderno automatiza esta indiferencia impuesta por la economía monetaria en la medida en que actúa como partícula de la masa. La misma actitud se observa en el contexto laboral londinense, plasmado en el libro de Engels *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (1948):

[...] a nadie se le ocurre dedicar una mirada a sus compañeros. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados, resalta aquí de modo tanto más hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido (Engels citado en Benjamin 2008a: 222).

Según Benjamin, algo presente en casi todos los pasajes de *Les fleurs du mal* (1957) en Baudelaire es que:

[...] la expectativa que suscita la mirada del hombre resulta vacía. Pues Baudelaire describe allí unos ojos de los que puede decirse que han perdido la capacidad de mirar. Pero en esta propiedad están dotados de un cierto atractivo con el cual, en gran parte, quizá preponderantemente, se sufraga la economía de su instinto (Benjamin 2008a: 254).

Frente a aquellos ojos vigilantes de la mirada de corto alcance se sitúan estos otros ojos que no pueden mirar y que no reparan en aquellos que tienen delante de sí. Quizás por eso, Benjamin nos cuenta que para Baudelaire “la mirada cargada de lejanía” aparece “bajo la forma propia del *regard familier*. Él, que no fundó familia alguna, dio a la palabra *familier* una textura saturada de promesa y, al tiempo, de renuncia” (2008a: 255). La mirada indiferente y lejana, pese a su apariencia fría y automática, llega a convertirse en algo habitual, o “familiar” si se quiere. Pero tanto la mirada a corto alcance como esta mirada perdida responden a una intención protectora de la vista en el contexto de la metrópoli. En el mismo sentido, y como correlato maquínico de este comportamiento urbano (*blasé*), Buck-Morss apunta que la tecnología:

[...] devuelve a los sentidos como protección en la forma de ilusión, tomando control del rol del ego para así proveer el aislamiento defensivo. El desarrollo de la máquina como herramienta tiene su correlación en el desarrollo de la máquina como armadura (Buck-Morss 1993: 76).

Por otra parte, aunque el oído supone un sentido con menos presencia que la vista en el ámbito urbano, para Benjamin ciertos estímulos sonoros se tornan ineludibles, como aquellos en Moscú: “Las ruidosas bocinas de los coches dominan hoy la orquesta ciudadana” (2010a: 264). Incluso el habituarse a oír una cantidad y densidad regular de ruido mundano se asemejaría para él a la compañía de la música clásica o del silencio, convirtiéndose el ruido regular en una pantalla contra los ruidos puntuales:

[...] el acompañamiento de un estudio para piano o de una verdadera algarabía puede llegar a ser tan importante para el trabajo como el silencio perceptible de la noche. Éste te agudiza el oído interior, y aquél es en cambio la piedra de toque de una dicción cuya copiosidad va sepultando hasta los ruidos más excéntricos (Benjamin 2010a: 43).

En cuanto al olfato, éste se convierte en el sentido de la proximidad. En su ensayo “Sociología de los sentidos” Simmel describe un tipo de sensación insoportable para el sistema sensorial, en unas circunstancias desprovistas de la distancia necesaria. De acuerdo con ello, alude a la tolerancia olfativa del sujeto, convirtiendo a este sentido en un detector que comunica más repulsión que atracción. No respetar los imperativos sociales de limpieza e higiene conduce así al aislamiento.

Respecto al tacto, Benjamin señala que las exposiciones universales son “la alta escuela de las masas” donde aprenden a “verlo todo” y a “no tocar nada”

(2005: 219). La distancia impuesta por el predominio de la visión, así como la locuaz detección olfativa, imponen una distancia secundada por la frialdad e indiferencia propias del ciudadano metropolitano. Ante ello, el papel social del tacto se reduce considerablemente. Benjamin halla en el estremecimiento del cuerpo, en las sacudidas... en el *shock* en definitiva, la cualidad táctil moderna que contrarresta esta distancia e *impresiona* al individuo sin tener que tocarle. El cine, los parques de atracciones o elementos como los anuncios publicitarios son capaces de ello; pero también los peligros de la ciudad y las amenazas de la guerra revelan un *shock* capaz de conmocionar al sujeto inmovilizándolo.

## **2. b. Tipologías y topologías del shock moderno: la metrópoli y el campo de batalla**

Antes de distinguir las distintas clases de *shock* conviene plantearse: ¿a qué nos referimos cuando nombramos este término? A grandes rasgos, bien podríamos diferenciar entre un tipo de *shock* subjetivo, como el que experimenta el espectador benjaminiano durante el visionado de una película, que le conecta con parte de su experiencia pasada, y un *shock* objetivo, como el provocado por las descargas eléctricas de la electroterapia. Sin embargo, lo cierto es que ambos comparten características comunes. El *shock* resulta ser un impacto de naturaleza sensitiva y/o cognitiva capaz de afectar a un sujeto. Sus principales rasgos son brevedad, intensidad y su carácter irreplicable. De acuerdo con ello, ejerce una desorientación momentánea, en función del carácter o la fuerza del *shock*, que resulta indisociable del asombro o del extrañamiento. Por otra parte, este impacto ocupa un momento puntual en el tiempo, oponiéndose por naturaleza a toda idea de proceso o continuidad. Un rasgo por el que lo consideramos imprescindible para nuestra tesis. Sin embargo, pese a que el *shock* ocupe un lapso de tiempo efímero —el instante— consigue situarse con extraordinaria resistencia en la memoria. Esto se debe a que la energía que descarga es comparativamente mucho mayor que la de un desarrollo regular de las cosas, pues al concentrarse en uno o en escasos momentos puntuales, equivale a momentos intensivos para el sujeto. Esa misma singularidad del *shock* plantea un reto para su comprensión, ante lo que el hombre hará todo lo posible por asimilar su naturaleza. Dada la falta de previsión ante sus manifestaciones, este impacto desencadena una reacción no programada en el individuo. Por ello supone un evento imposible de repetir dentro de los mismos parámetros, ya que, de otra forma, sería reconocido por la memoria, anulando su efecto sorpresa. Precisamente por ese carácter sorpresivo, sin “prepercepciones” aplicables a lo William James,<sup>58</sup> su impacto se

58 James atribuye el término “prepercepción” a Lewes, definiéndolo como una red de referencias que procesa datos conocidos y conduce al sujeto en la aprehensión de los nuevos o que le prepara ante el impacto de las percepciones por venir. De tal manera, afirma que “*Las únicas cosas que vemos de ordinario son aquellas*



convierte en una experiencia susceptible de ser recordada por su particularidad.

Ante la profusión de *shocks* del período moderno, que da lugar a una serie de desórdenes nerviosos en el sujeto de la época, la consciencia se interpone amortiguando el impacto tal y como expone Freud en *Más allá del principio del placer*. En ese mismo escrito es donde plantea que, en el caso de que éste supere la barrera consciente o la capacidad de comprensión de la persona, la conmoción del *shock* ahondará en el subconsciente en forma de trauma. Con lo cual, se transformaría en una amenaza para el individuo que lo sufre, al no contar con los medios cognitivos necesarios para incorporarlo a su entendimiento. De este modo, la persona que lo sufra no será capaz de superar esa experiencia incomprensible mientras la entierre en el subconsciente y reaccione de modo traumático cada vez que se repita el mismo impacto.

Aparte del trauma, en el mejor de los casos la experiencia inhabitual del *shock* provoca una reconfiguración de las conexiones neuronales a partir de las que en adelante el sujeto reconocerá, y en su mayoría estará preparado, para un estímulo similar. De acuerdo con esto, la intensidad experimentada en la primera reacción disminuye en función del grado de repetición con el que el mismo tipo de impacto vuelve a aparecer. Al igual que la moda, o siendo equivalente a ella en ese aspecto, el *shock* inaugura su caducidad desde el momento en que sucede por primera vez.

Autores como Dorothée Brill, Andreas Killen o Jonathan Beller diferencian dos tipologías de *shock* en la modernidad: la del *shock* derivado de la vida en la metrópolis y la del *shock* generado por el conflicto bélico,<sup>59</sup> a las que añadiremos la del *shock* implícito en el arte del momento. Todas ellas comparten el hecho de romper con las concepciones tradicionales de existencia. Cuando las metrópolis se comienzan a implantar, el sujeto moderno empieza a definirse según los cambios psíquicos y sociológicos marcados por la combinación del modo de vida metropolitano con los efectos de la guerra, más la progresiva integración del arte de su tiempo. Mientras los dos primeros tipos (el *shock* metropolitano y el *shock* bélico) golpean al hombre hasta vencer su resistencia psicológica, plantaremos el tercero (del que hablaremos a continuación) como aquél que trata de recomponer al individuo y prepararlo contra los impactos, tal y como pretendía Benjamin con el medio cinematográfico. Por otra parte, al surgir una nueva condición psicológica moderna, afectada por los *shocks* y con tendencia a la enfermedad mental, la electroterapia y el psicoanálisis intentan dar respuesta a los traumas

---

*que prepercibimos*’ (James 1989: 355).

59 Categorías a las que Jonathan Beller (1994) también añade el tipo de *shock* proveniente del exceso de información en la era virtual. Indiscutiblemente este tercer tipo tiene su origen en la modernidad, pero el nivel cuantitativo que alcanza en la época contemporánea empuja a Beller a categorizarlo aparte, desde la segunda mitad del siglo XX.



bélicos y metropolitanos. Sin embargo, el arte tratará de evitar estos últimos a base de entrenar al hombre para su nueva vida y desencadenar una reacción en él.

En cuanto al tipo de *shock* metropolitano, son factores como el aumento progresivo de la población urbana durante la segunda mitad del siglo XIX; el desarrollo industrial y el de la economía monetaria; el desarrollo tecnológico de los medios de transporte y comunicación (impulsado en origen por un interés bélico) y la aparición de los placeres de ocio masivos los que señalan la emergencia de una cultura metropolitana que expone a sus habitantes a una continua conmoción. Todo ello desencadena una prolífica experiencia del *shock* que desde el siglo XIX será objeto de estudio en contextos médicos, psicológicos y sociológicos.

En cuanto al factor de la población, la masa en su papel de “caleidoscopio dotado de conciencia” (Baudelaire 2000: 87) conjuga toda una serie de estímulos con grado de *shock* que, por tratarse de impactos de naturaleza nueva, “cargan” al *flâneur* baudeleriano como a una batería eléctrica, al tiempo que también se reflejan en él. Así es cómo en la multitud “inestable y fugitiva” (ibíd.) de las calles, Baudelaire hallará contacto con una vida más mundana que le hará las veces de “un inmenso depósito de electricidad” (ibíd.). Sin embargo, el poeta advierte que alimentarse de esa energía exige predisposición. Para Kracauer, la imagen masiva de la metrópoli moderna equivale a una sociedad caótica y desintegrada, donde se impone lo imprevisto. En ella, la armonía de la vida diaria y la posibilidad de la reflexión pausada, engrosan la lista de especies amenazadas. Es por ello que sostiene: “En las calles de Berlín no es raro verse sorprendido unos instantes por la idea de que un día, de improviso, todo estalle y se rompa” (Kracauer 2006: 220).

A esa imagen contribuiría la aceleración de los trenes, y dentro de las ciudades, los tranvías y los metros, creando así una temporalidad urbana totalmente nueva. Tal y como nos cuenta Susan Buck-Morss, ese medio alterado tecnológicamente expondría el aparato sensorial humano a *shocks* físicos, que a su vez obtendrían su correspondencia en *shocks* psíquicos. Pero, aparte de la nueva celeridad y de la consecuente nueva percepción del tiempo urbano, no hay que olvidar que a principios del siglo XX esos mismos medios provocan numerosos accidentes de tráfico. Los siniestros traumáticos, con un ingente número de víctimas y afectados comparables con la experiencia bélica, continúan hasta que las leyes que rigen su tráfico se regulan estrictamente.

También los medios de comunicación como la prensa y la radio, propios del contexto urbano, se caracterizan por la naturaleza de su impacto presente en los titulares, en lo efímero de sus mensajes y en la caducidad de sus contenidos, todos ellos aspectos regidos por la ley de la novedad. Su efecto sorpresa genera un *shock* inicial que intenta perpetuarse mediante el repiqueteo en bucle de los mensajes. Sus tácticas se perfeccionan gracias al desarrollo de la industria

publicitaria de la república de Weimar. Precisamente el psicólogo Karl Marbe defiende en un estudio de 1927 el uso del *shock* en la publicidad por medio de dispositivos eléctricos con el fin de intensificar el mensaje. En él considera posible ‘incrustarlo’ en la conciencia del receptor, trasladarlo al punto visual (*Blickpunkt*) de atención, mientras le aísla del entorno o de sus propios pensamientos. En estos contextos, el *shock* equivale a una llamada de atención de la que Kracauer y Benjamin se harían eco cuando reparan en las cualidades multicolores de la publicidad y de los brillantes rótulos luminosos de comercios y cines. Kracauer llega a asociar los luminosos con una lucha contra el vacío y el cansancio del ciudadano: “Rugen, golpean, sacuden a la multitud con una brutalidad demente” (1995a: 55). Benjamin, en cambio, interpreta que el anuncio “arremete con violencia excesiva contra la sociedad” (2010a: 71-72) y además contrapone esa mirada a una mirada libre. No obstante, nuestro autor admite la posibilidad de que esa misma violencia sea susceptible de reconvertirse en otras formas, pues para él “el auténtico anuncio nos acerca las cosas a golpe de manivela, de igual modo, y posee un ritmo equivalente al de las buenas películas” (Benjamin 2010a: 72). Tanto Kracauer como Benjamin reconocen el valor de esta “vida mordiente y silenciosa” (Benjamin 2010a: 285) de la publicidad. Para el primero ejerce un “encanto indefinido” (Kracauer 2006: 183), mientras que para nuestro autor los anuncios llegan a ser “superiores a la crítica” (Benjamin 2010a: 72). Kracauer señalará además lo patente de su impacto:

En los principales barrios de la vida nocturna la iluminación es tan deslumbrante, que uno tiene que taparse los oídos. Sin embargo, las luces están reunidas para su propio gusto, no para iluminar a los hombres. Sus luminosos quieren iluminar la noche y sólo la ahuyentan. Sus anuncios se graban en la memoria, sin dejarse descifrar. El fulgor rojizo<sup>60</sup> que resplandece tras ellos se posa como un velo sobre el pensamiento (Kracauer 1977: 16).

Brecht, por su parte, también reconoce implícitamente su valor al incorporar la estética del anuncio y de los intertítulos de las películas mudas a la literarización de la escena del teatro épico, imprimiendo así en sus obras un impacto técnico. Llegado este punto, hemos de destacar la importancia que cobran los fenómenos culturales y económicos que basan su forma en el aspecto visual. Y es que, tal y como Benjamin argumenta, esta cuestión se podría resumir en la siguiente consigna: “¡arriba el signo y abajo la palabra!” (Benjamin 1992a: 251-252).

Continuando con el *shock*, lo cierto es que, tal y como argumentan los autores que venimos tratando, éste había venido transformando la esencia misma de la experiencia moderna, llegando a alojarse en su centro. Las repetidas confron-

60 Cabría preguntarse por qué tanto aquí Kracauer como Benjamin en otra ocasión (“No lo que dice el rótulo, eléctrico y rojo, sino el charco de fuego que lo va reflejando en el asfalto” –2010a: 72–) aluden al color rojo de esta iluminación.

taciones de las calles, las competiciones deportivas, los viajes, los encuentros eróticos, la producción industrial, la especulación, la lucha contra la competencia, los parques de atracciones, los casinos de juego... Todo ello impacta en la percepción del sujeto y le impone nuevos retos sensoriales y cognitivos. A este efecto, Benjamin destaca que el violento bombardeo estimulativo en forma de *shock* se transforma en norma de la vida moderna, comparando la ciudad con un campo de batalla.<sup>61</sup> También Kracauer juzga el espectáculo luminoso como una “Jungla de colores, rugidos desde las cimas y serpientes azuladas que se agitan jugando a perseguirse” (2006: 253). Para él, esa agitación cubre en realidad los insoportables huecos de la existencia vacía de los ciudadanos. Brecht subraya la misma conclusión. Sitúa un posible origen del *shock* moderno, y su consecuente alienación, en la necesidad de rellenar aquellos espacios donde es más evidente el desequilibrio entre trabajo y tiempo libre, aceleración y tiempo muerto. El *shock* de la vida diaria tendería así a compensar el ritmo de vida moderna y su atomización con acciones del mismo talante que en los períodos laborales.

Entre los autores que nos interesan, Simmel y Benjamin destacan en el análisis del *shock* metropolitano. Ya que en el siguiente capítulo profundizaremos en el análisis de Benjamin en esta cuestión de la mano de la distracción, ahora volcaremos nuestra atención sobre Simmel. Él es uno de los primeros que investigan acerca de estas cuestiones desde un punto de vista sociológico. Sus reflexiones surgen de su propia experiencia urbana y emplea el término *shock* por primera vez en su ensayo “Sociología de los sentidos” asociado al sentido del olfato (*Chockierung des Geruchssinnes*). Con él describe un tipo de sensación insoportable para el sistema sensorial en un contacto cercano dentro de la masa. Lo que nos recuerda a que en *Filosofía del dinero* (1900) señala que la vida moderna “nos hace cada vez más sensibles hacia las sorpresas y los desconciertos que proceden de la cercanía y contacto inmediatos con las personas y las cosas” (Simmel 1977a: 598). Desde el punto de vista simmeliano, la vida de la metrópoli avanza hacia lo que se denomina como una “vida nerviosa”, algo que queda patente en su escrito “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. Los múltiples *shocks* componen un inabarcable número de estimulaciones de las que el ciudadano se intenta irremediablemente proteger, pero que terminan por modificar profundamente su aparato sensitivo y su psiquismo. En última instancia, parece que Simmel responsabiliza de todos los cambios generados en la metrópoli, causantes de los *shocks* y los desórdenes psíquicos, a un reparto desigual del dinero y al aumento económico.

La misma personalidad urbana es, según el sociólogo, la resultante de esos cambios psíquicos. Teniendo en cuenta que los estímulos externos deben

61 Benjamin da cuenta de ello cuando en su comentario sobre el *Libro de lecturas para los habitantes de las ciudades* de Brecht señala que la ciudad aparece como “escenario de la lucha de clases” y “campo de batalla” (Benjamin 2009: 164).

alcanzar un cierto nivel para provocar un impacto significativo, la ciudad es el entorno idóneo para generarlos, pues continuamente renueva su bombardeo de estímulos en variedad e intensidad. Esto responde a que, tal y como nos cuenta Simmel, una vez alterada la reacción nerviosa del sujeto moderno, la satisfacción del goce no es tan efectiva como antes, por lo que necesita ser continuamente renovada. Este aspecto introduce al ciudadano en una dinámica difícil de frenar, por lo que necesitará por defecto un alto nivel de excitación.

Una figura acostumbrada a un alto nivel estimulativo es el aventurero, que vive en busca de una experiencia intensa y acelerada, de impacto en impacto. En otro extremo, se coloca el hombre *blasé*, paradigma de figura simmeliana, desgastado por la violencia, la rapidez y la continuidad de las impresiones sensoriales (además de por la suma de los “placeres inmoderados” de la vida metropolitana –Simmel 2013: 46–) e incapaz de enfrentarse a los estímulos. Simmel razona su comportamiento planteando que, al intensificarse en él cada vez más las reacciones nerviosas y al no disponer de tiempo para responder con la debida energía, su sistema nervioso termina por desgastarse y no alterarse en absoluto. Ese desgaste además da paso a una impermeabilización sensorial que actúa a modo de barrera defensiva interpuesta por la conciencia ante la sobreexcitación nerviosa (*Chockabwehr*). Hasta aquí podemos apreciar la contradicción detectada por Simmel entre dos de las tendencias basadas en el *shock* metropolitano. Por una parte, el sociólogo percibe la necesidad de excitaciones violentas y la incapacidad de apreciar los estímulos más leves, como en la figura del aventurero; pero por otra, la tolerancia a las impresiones intensas disminuye, como en el ejemplo del *blasé*, quien las evita a toda costa. Quizás la clave de esta paradoja radique en la explicación que da Simmel en *Filosofía del dinero*: la repetición y el aumento de todo estímulo placentero pueden transformarlo en una sensación negativa, funcionando también la inversión de esa relación, por la que estímulos negativos se convierten en una sensación placentera o “dolor positivo” (Simmel 1977a: 308-309).

En la línea del caso del *blasé*, Simmel plantea cómo fenómenos como el hastío, la intelectualización y la reserva permiten al ciudadano protegerse de las constantes agresiones del medio, que no cesan de atacarle en forma de novedad constante. Pero, al mismo tiempo, esas conductas también suponen adaptaciones al medio y constituyen al hombre como sujeto moderno. De esta manera, comportamientos aparentemente asociales como la antipatía, la desconfianza y el individualismo parecen surgir en realidad de una plena socialización, como escudo protector e instinto de conservación ante el medio. Cabría cuestionarse entonces si estas conductas aparecen voluntaria o involuntariamente, si constituyen herramientas de integración en una sociedad moderna (como la reserva) o bien inevitables consecuencias a las que sus individuos se ven avocados (como el hastío).

Los autores modernos que nos interesan en esta investigación coinciden en que la superabundancia de estímulos conduce a un estado de *shock* en la vida urbana y, consecuentemente, a una transformación en la experiencia para prevenir ese estado. Tal y como exponen Stéphane Füzesséry y Philippe Simay, estas teorías pueden ser consideradas tanto como una crítica a la modernización, exponiéndola como una experiencia traumática; como también el reconocimiento del carácter liberador de la hiperestimulación y el *shock*. En nuestra opinión, la mayoría de ellos aluden a ambos planos, pues el tipo de *shock* liberador de la experiencia –lo que llamamos el ‘*shock* estético’– puede, además de convivir con el otro ‘*shock* amenazante’, modificar los efectos del último en provecho del ciudadano metropolitano.

La segunda tipología de *shock*, el *shock* bélico, se origina a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial. En un primer momento la declaración de guerra de 1914 es acogida en Alemania con entusiasmo, pues se espera que funcione como el antídoto que solucione el malestar causado por los efectos de la modernidad. Sin embargo, el entusiasmo general de la población, fundamentado en la solidaridad nacional y potenciado por la disciplina, no tarda en disiparse cuando el alto nivel tecnológico expone su capacidad de destrucción a gran escala. Y es que ésta será la primera vez que el sujeto moderno haga frente a un despliegue semejante de maquinaria bélica y tenga que soportar las desastrosas consecuencias a nivel físico y mental.

Los combatientes, como testigos directos de ese proceso, sucumben en masa a sus efectos traumáticos. Benjamin así lo refleja cuando dice: “¿No se pudo observar ya por entonces [1914-1918] que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre” (2007b: 217). Causa como mínimo sorpresa saber que es corriente que a los soldados afectados psicológicamente se les atribuya un carácter débil y ‘afeminado’, y sus diferentes trastornos se conviertan en objeto de un escepticismo generalizado. Ante esta problemática, los médicos tienden a separar los ‘auténticos damnificados’ a nivel físico, de los afectados por desórdenes psicológicos y afecciones nerviosas, acusados de cobardes y estafadores del sistema de salud. Aun así, el cuerpo médico no descarta por completo la relación entre el conflicto y los desórdenes nerviosos, pero sí sus efectos a largo plazo. Incluso admiten la existencia de casos de neurastenia –enfermedad que seguidamente trataremos– pero se cuidan de reservar ese diagnóstico a los niveles más altos de las filas de combate. En cambio, es la inmensa mayoría de los soldados la que se gana el título de histéricos, al considerarse predispuestos al agotamiento.

Pese a que hasta ahora sólo hayamos nombrado a aquellos presentes en el campo de batalla, hemos de tener en cuenta que el conflicto también se extiende al conjunto de la población civil, afectada de por sí por el *shock* metropolitano. Más tarde, la historia se repetiría de nuevo y la Segunda

Guerra Mundial secundaría los efectos de su antecedente. En consecuencia, la pérdida de la capacidad de defensa psicológica en la modernidad se ve relacionada con el avance técnico, la mecanización de las estructuras modernas y un sentido de deshumanización sobre todo patente en el contexto bélico.

Los diferentes tipos de *shock*, metropolitano y bélico, configuran la personalidad de la generación de Benjamin, la *Frontgeneration*, o primera generación perdida. Lejos de las esperanzas iniciales de la población, para la que sobre todo el *shock* bélico se interpreta como una “galvanización” social (Benjamin 2007b: 218) o un efecto de choque contra las alteraciones propias de la metrópoli, esto supone para Benjamin tan sólo un rostro nuevo de la pobreza de la experiencia. Contra todo ello nuestro autor propondrá como terapia de choque y “voladura terapéutica” (Benjamin 2008a: 39) los productos artísticos y una cura a través de la estética que devuelva al sujeto contemporáneo la capacidad de sentir (*aesthesis*).

## 2. i. El ‘*shock* estético’

Si los dos tipos anteriores de *shock*, provenientes de la vida en la metrópolis y del conflicto bélico, eran susceptibles de provocar un efecto traumatizante, lo que trataremos en este apartado es que el ‘*shock* estético’ pretende preparar al sujeto moderno para los dos primeros, al tiempo que reorganiza el tipo de experiencia en la modernidad. Benjamin cree en la posibilidad de reconducir la misma personalidad moderna en provecho del hombre asumiendo el *shock* como un elemento productivo que haga avanzar la sociedad. Para ello confiará en el cine como método de entrenamiento ante los golpes de la modernidad, pues para él posee la propiedad de despertar conciencias e inconsciencias en provecho de una reacción común. La capacidad táctil del *shock* cinematográfico, ubicado bajo su punto de vista en el cambio de planos del montaje, despertaría la memoria involuntaria del espectador y contribuiría a preparar al público ante las sacudidas de la etapa moderna.

Según la teoría benjaminiana, el cine pertenece a una “segunda técnica”: la técnica reproducible que abre la posibilidad de romper con patrones tradicionales y que resulta emancipadora para el público. Pese a que nuestro autor establece la distinción entre “primera y segunda técnica” desde la primera versión del ensayo sobre “La obra de arte” (que equivale a la oposición pintura versus cine o arte cultural versus arte reproducible respectivamente), ésta desaparece a medida que Benjamin avanza hacia la última versión del ensayo, donde ya no existe. Aun así, de sus apariciones se extrae la conclusión de que, para él, la “segunda técnica” es capaz de funcionar de forma autónoma. Y lo hace tanto liquidando los elementos cúltricos más clásicos como proveyendo del ‘entrenamiento estético’ al hombre moderno para que sea capaz de asimilar el *shock*. Benjamin considera imprescindible ese ejercicio, posible gracias a la



“recepción en la distracción”, a la vez que intuye cómo una nueva experiencia por medio de la “segunda técnica” puede compensar el vacío aurático: la inervación del *shock*. Ambos propósitos, entrenamiento e inervación, serán posibles de la mano del arte: gracias a los movimientos de vanguardia de las disciplinas tradicionales, después a la fotografía y, de forma destacada, al cine.

Pero, a pesar de su predilección por el cine, Benjamin reconoce la influencia del *shock* moderno en otras producciones artísticas que intentan comprender el tiempo en el que viven. La figura del excéntrico y la transgresión serán puntos esenciales en sus análisis artísticos. Benjamin califica como “un concepto nuevo de barbarie, uno positivo” (2007b: 218) el que “Entre los grandes creadores siempre haya habido los implacables que han hecho tabula rasa” (ibíd.). Desde la perspectiva de la vanguardia artística, que arrasa con todo lo anterior, nuestro autor considera un avance necesario ese “comenzar de nuevo y desde el principio” (Benjamin 2007b: 218). Ya que todo ello seguiría “La ley del olvido activo” a la que se refería Déotte (2004: 96) y que apunta siempre a un comienzo genuino. La diferencia del carácter destructivo benjaminiano con respecto a la destrucción programada por el “capitalismo del desastre” que Naomi Klein (2012: 26) denuncia en las “doctrinas del *shock*”, es que, en el caso de Benjamin, es el mismo sujeto el que “borra las huellas” (2007b: 220), a la manera de Brecht, en vez de ser él el suprimido por una mano ajena. La mano que sabe crear, por lo tanto, es la mano que también destruye, pues, tal y como dice la voz en *off* de Jean-Luc Godard en *Histoires du Cinéma* (1988-98): “Sólo la mano que borra puede escribir”. Y “En esta acción de comenzar desde el principio”, nos cuenta Benjamin, “pensaban los artistas cuando se inspiraron en la matemática y construyeron el mundo a partir de formas estereométricas, tal como lo hicieron los cubistas” (2007b: 218). Pero ese comienzo implica también un proceso de construcción indisociable de la recopilación de escombros entre lo destruido (como la que lleva a cabo el “trapero”, la figura con la que define a Kracauer –Benjamin en Kracauer 2008a: 101–), no para reconstruir lo pasado, sino para reciclarlo en una nueva forma. Lo que aquí supone la fuerza del impacto, del *shock*, que deja paso a esa página en blanco es barrer con la imposición conservadora. Pero, al mismo tiempo, la mirada que sabe leer el pasado en el presente, deja surgir, como el zumo de limón con la tinta invisible en un folio en blanco, los rastros de una memoria que estará contenida en ese nuevo comienzo.

Respecto a la literatura de vanguardia, Benjamin destaca cómo con su *Coup de dés* Mallarmé introduce las tensiones gráficas de los anuncios. También considera que a la obra de este poeta le siguen reacciones dadaístas mucho menos consistentes. Asimismo, movimientos como el futurismo y el cubismo igualmente ofrecen transformaciones poéticas y gráficas, dirigidas a producir



un *shock* en el lector, aunque sin llegar a alcanzar nunca, según Benjamin, el nivel técnico del cine. Incluso el surrealismo, pese al interés y la influencia ejercidos en nuestro autor, también se aleja para él de los logros filmicos. Será el dadaísmo, por su capacidad de impacto, el elegido como el “torpe predecesor” (Benjamin 1990c: 1041) que más se aproxima a las conquistas cinematográficas.

El movimiento dadaísta se niega a seguir satisfaciendo los antojos estéticos de la clase burguesa y sus obras responden con la reproducción mimética del mundo, en un sentido moderno. De acuerdo con ello, su manifiesto de Berlín de 1918 propone:

El arte más elevado será aquél en cuyo contenido consciente se muestren las mil caras de los problemas diarios; el arte que haya sido visiblemente golpeado por las explosiones de la semana pasada, que esté tratando de recoger constantemente sus miembros [cortados] tras el choque de ayer (Hughes 1991: 68).

Por lo que reflejar la irracionalidad, la contradicción y la arbitrariedad imperantes en la sociedad moderna supone, además de “el arte más elevado”, también una intervención política. Esas son las mismas herramientas con las que atacan los valores burgueses, basados en un sistema racional y tradicional de la cultura. “Épater le bourgeois” (dejar pasmado al burgués) se transforma en su consigna y sus acciones apuntan claramente a una crítica social. Por otra parte, su producción participa de “la recepción en la distracción” y de un carácter táctil, contraponiéndose a la recepción artística tradicional: contemplativa y concentrada. Su transgresión se basa en el carácter de novedad y su sinsentido. Apuestan por la experiencia inmediata, por lo que esperan que el *shock* sea experimentado antes que comprendido. Una palabra resume su *modus operandi*: “escándalo”, a través del que pretenden alcanzar la conciencia del público. A mayor nivel de excitación, tanto positiva como negativa, más efectivas resultarán sus propuestas. Si hasta entonces el público de clase burguesa venía siendo acostumbrado a disfrutar de un “atractivo espectáculo” o una “sonoridad seductora”, la obra dadaísta supondrá para ellos “un proyectil” (Benjamin 2008a: 41-42) que insulte moralmente sus valores con el propósito de revertir la trivialización del arte. Ataca así al público con incongruencia y violencia, que le privan del control de su percepción e impiden que aplique las nociones preestablecidas. El objetivo: generar una forma alternativa de recepción. Sin embargo, Benjamin juzga que con “tales barbarismos” tan sólo se provoca un *shock* “envuelto en lo moral” (Benjamin *op. cit.*: 42). Aun así, este movimiento servirá para preparar el terreno donde más tarde el *shock* del cine recupere plenamente la cualidad táctil de la obra artística, a la que Dadá meramente aspira.

Aparte del dadaísmo, y al mismo tiempo que el cine, el teatro épico de Brecht supone para Benjamin otra de las alternativas a la estética de la absorción. En él se define una clara concepción de lo que es el *shock* y qué sentido tiene artísticamente,

diferenciándose del teatro clásico y dramático por una estructura compuesta a base de interrupciones. El *shock* se convierte en la “forma fundamental” (Benjamin 2009: 143) del teatro épico, manifestándose mayormente en el ritmo de la obra y en la separación de sus elementos. Estas características dan lugar al extrañamiento denominado como *Verfremdung*, que no deja de establecer paralelismos con el cocepto de siniestro en Freud, *unheimlig*, en su faceta de hacer extraño lo familiar.<sup>62</sup> Brecht aspira precisamente a eso, provocándolo mediante el *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento) materializado en sus *shocks*. Mientras la ficción del cine propia de la cultura hollywoodiense y el teatro basado en patrones aristotélicos transportan al espectador al mundo de lo representado, interrumpiendo así su realidad con un tiempo artificial; el teatro épico lograría en todo momento la conciencia de que el espectador se halla ante una representación. A pesar de que, en ese sentido, este teatro se oponga a determinadas manifestaciones filmicas (las dedicadas a una diversión escapista); no asume el cine como su enemigo o un competidor, sino que lo asimila como una potencia aliada que comparte sus principios (“oposición al ilusionismo, a la penetración psicológica en los personajes, a una estructura cerrada, a la ética tradicional del héroe, al optimismo hacia el triunfo final de la naturaleza humana, al ocultamiento de la misma técnica” –Walsh 1981: 9–). De hecho, Brecht incluye en sus obras proyecciones filmicas, potenciando a la vez las cualidades del cine y del teatro (como, por ejemplo, ocurre al final de *Madre Coraje y sus hijos*). Benjamin también apuesta por un trasvase de sentido y formas entre las artes y establece gran cantidad de elementos en común entre el teatro épico y el cine, destacando su ritmo: “avanza a golpes, y en esto es comparable a las imágenes de una película” (Benjamin 2009: 143). Otros aspectos como textos proyectados o en forma de carteles, música o gestos interrumpen igualmente la ilusión del público generando un ritmo entrecortado.<sup>63</sup> Todo contribuye a generar un extrañamiento que aporta el margen necesario para adoptar una posición crítica respecto de lo que se está viendo. Brecht pretendería así combatir la alienación de la vida moderna a través de la defensa del *shock*: una alienación artificial o artística (*kunstlich* en todo caso) que remite a una verdadera experiencia, en contacto con la propia realidad. Por todo ello, Benjamin establecerá una equivalencia entre el interés artístico y el político de este teatro al tratar éste de instruir artísticamente a un público para activar su potencia como clase social. Esta implicación de la política en el arte cobra especial claridad cuando dentro del contexto cinema-

62 Véase el escrito titulado “Lo siniestro” (Freud 1988b: 2483-2505).

63 Buck-Morss sostiene: “La fábrica era la contrapartida del mundo del trabajo al teatro de la ópera [wagneriana]—una clase de contra-fantasmagoría que estaba basada en el principio de fragmentación en vez de la ilusión de totalidad” (1993: 81). Ese mismo principio de fragmentación industrial que actúa contra la totalidad narcotizante de Wagner es el que, como un rasgo moderno, aparece miméticamente en el teatro épico en contra de la ilusión aristotélica.

tográfico Brecht señala “que el fundamento capitalista de la práctica cinematográfica apartaba eficazmente un medio de expresión de un segmento entero de artistas creativos. El acceso al medio era así controlado por motivaciones capitalistas, convirtiéndose a su vez en una especie de censura” (Walsh 1981: 9). Dada esta guerra artístico-política entre el bando del capitalismo (junto con el de la tradición) contra el de la vanguardia, Benjamin justifica que la interrupción, que para él fundamenta tanto el teatro épico como el montaje radiofónico y cinematográfico, “no es un estímulo: deteniendo el transcurso de la acción, fuerza al oyente a tomar postura ante lo que sucede frente a él” (2009: 392).

Es el cine el que para Benjamin se convertirá en el máximo exponente de la tendencia vanguardista. En primer lugar, atribuyendo su carácter de ruptura a la técnica cinematográfica en sí,<sup>64</sup> pero también puntualizando cómo determinadas películas son las que realmente comportan ese factor transgresor.<sup>65</sup> Kracauer ratificaría su postura situando en la técnica cinematográfica la posibilidad de generar suficiente tensión como para provocar un vuelco en el espectador. También Brecht lo considera una vía para retomar el contacto con la realidad, pero apuesta primordialmente por su teatro épico.<sup>66</sup>

Aunque Benjamin tampoco deja de considerar el potencial de este último, así como el de la fotografía, sin duda sitúa al cine como la técnica más efectiva, capaz de producir en el público una “voladura terapéutica” (Benjamin 2008a: 39). Para él, la violencia de la experiencia del *shock* es la que depura la concepción del arte que únicamente se identifica con una fuente de entretenimiento o con la diversión de masas. Sin embargo, en las obras de vanguardia que venimos tratando, la diversión sigue siendo importante, pero ésta se transforma en una distracción de sentido muy distinto (como la presente en la “recepción en la distracción”).

En 1935, mientras Benjamin realiza su primera versión del ensayo sobre “La obra de arte”, lee el ensayo de Adorno “Sobre el jazz”<sup>67</sup> (*Über Jazz*). Le queda muy agradecido, haciéndole saber en una carta del 30 de junio de 1936 cómo su escrito le ha ayudado a perfilar muchas de las cuestiones relacionadas con

64 Como se refleja en la siguiente cita: “Mientras el capital cinematográfico dé el tono, al actual cine, en general, no se le podrá atribuir mérito alguno revolucionario sino el que consiste en promover la crítica en verdad revolucionaria de las concepciones tradicionales de las artes” (Benjamin 2008a: 69).

65 “No discutimos que, en casos especiales, el cine actual pueda promover además una crítica revolucionaria de las relaciones sociales existentes, y hasta del orden de la propiedad” (Benjamin 2008a: 69).

66 De hecho, Brecht incurre en el mundo del cine junto con el joven director Slatan Dudow, colaborando en el guión de la película llamada *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe o: ¿A quién le pertenece el mundo?*) (1932). Parcialmente financiada por una compañía rusa, ésta resultaría ser la única película comunista hecha en la Alemania de los años treinta.

67 Theodor W. Adorno, “Sobre el jazz”, *Escritos musicales IV*, Akal, Madrid 2008.

el *shock* cinematográfico.<sup>68</sup> Paradójicamente, el *shock* no juega un papel esencial en el ensayo de Adorno y apenas lo nombra un par de veces. Lo que sí hace es acuñar en él la frase “el *shock* de lo ininteligible”, que calaría en el espíritu benjaminiano, además de tratar nociones ligadas al *shock*, como la síncope que introduce nuevos ritmos en la recepción del oyente.<sup>69</sup>

Benjamin afronta el *shock* desde un enfoque perceptivo, identificándolo en la “recepción en la distracción”. En ella, la percepción a base de impactos supone un “principio formal” (2008a: 234), tal y como expone en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. Para él, el *shock* cinematográfico se localiza en “el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador” (Benjamin *op. cit.*: 41-42), que interrumpen constantemente el curso de las asociaciones del que mira. La sucesión de fragmentos (planos o tomas) arrancados de su marco original, el *continuum* natural del tiempo, y reunidos en un montaje de partes conexas supone el detonante de este *shock* estético en Benjamin.<sup>70</sup> Esa es la esencia del cine, un montaje que, como hemos visto, también obedece al modelo fragmentario de las cadenas de montaje industrial. Los *shocks* presentes en la escritura del montaje a los que se refiere Benjamin no se corresponden con las costuras invisibles de las que se pretendía componer cierto tipo de cine. Por el contrario, aspiran a convertirse en obstáculos, en corto-circuitos, a ser intrusivos dentro de una fluidez continua que, de lo contrario, podría traducirse en un efecto hipnótico y narcótico, un estado desapercibido pese a estar presente. A diferencia de las imágenes-absorbentes del arte contemplativo, las imágenes-*shock* rompen con el efecto fantasmagórico y se integran en el público provocando una reacción directa, desencadenada gracias a su cualidad táctil. Deleuze lo explica bien cuando se refiere a que gracias a la imagen técnica se “convierte en potencia

68 “¿Se sorprendería si le digo que me he alegrado inmensamente ante una comunicación tan profunda y espontánea de nuestros pensamientos? Una comunicación que usted no tenía necesidad de asegurarme que existía ya antes de conocer mi trabajo sobre el cine. Su tratamiento tiene esa contundencia y originalidad que únicamente proporciona la plena libertad en el proceso de producción —una libertad cuya práctica, tanto en usted como en mí, está probada directa y objetivamente por las profundas coincidencias de nuestros puntos de vista” (Benjamin y Adorno 1998b:149).

69 En el contexto musical, esta figura traslada el énfasis a la parte más débil del compás, por lo que se genera un ritmo que sorprende y extraña, dando lugar a un ‘desmembramiento del tiempo’. Por esta razón, la síncope de la música jazz plantea dificultades al receptor a la hora de asimilarla, experimentándola como algo confuso e impredecible, mostrándose incapaz de apropiarse de esa experiencia al no poder relacionarlo conscientemente con algo conocido. Además de la música, la poesía también acoge este término al provocar irregularidades y omisiones en la estructura métrica de los versos. Una discontinuidad rítmica y métrica, ineludible en su comparación con la lírica baudelaireana, que, a su vez, concuerda con los frenéticos y acelerados ritmos de la metrópoli moderna.

70 Deleuze afina la cuestión del choque cinematográfico: “Hay choque de las imágenes entre sí según su dominante, o choque dentro de la imagen misma según todas sus componentes: el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes” (2004: 211).

lo que sólo era posibilidad”, al “producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral” (2004: 209). Para él, “El montaje es en el pensamiento ‘el proceso intelectual’ mismo, o aquello que, bajo el choque, piensa el choque” (Deleuze *op. cit.*: 212).

La dominante táctil de este *shock* nos remite a un *shock* físico que ocurre en tanto los estímulos exceden el dominio intelectual del receptor. La posibilidad de este impacto físico en el cine, no tamizado por la conciencia, da respuesta a las tensiones de una modernidad ahogada en estímulos, que exige otro tipo de recepción. Lo táctil, no en exclusiva, sino combinado con el plano visual, da forma a esta “recepción en la distracción” opuesta a la estrictamente visual o auditiva, anteponiendo lo inconsciente a lo consciente y desprovista de anticipación y control ante lo dado a percibir. Estas condiciones procuran que el *shock* dé lugar a algo más que pensamiento crítico y potencial político. Pues la imagen del cine también aporta sensaciones fisiológicas y emotivas, que aparecen conjugadas con un pensamiento inseparable de las primeras. De esta manera, el *shock* se traduce en afecto. Volviéndolo a pensar con Deleuze, estaríamos ante un circuito compuesto por un *shock* sensorial que desencadena un alto grado de conciencia y un *shock* afectivo, relacionado con un nivel profundo del inconsciente.

La recepción cinematográfica va a convertirse en una ‘terapia de *shock*’ que Benjamin ve necesaria para el tipo de espectadores que “lo han devorado todo” (Benjamin 2007b: 221), los que están “ahitos y cansados” (ibíd.) o para el de los sectores más desinformados o “inexpertos” (ibíd.). Si, al pie de la teoría freudiana, Benjamin acepta que la conciencia impone una efectiva pantalla contra el *shock*, también admite que ésta no es suficiente. Cuando los *shocks* de la sociedad moderna aumentan en número y potencia, se hace necesaria una alternativa a la incapacidad del intelecto para la defensa. Es ahí cuando la “recepción en la distracción” entra en escena como entrenamiento. Porque precisamente ese es uno de los cometidos del cine para Benjamin: entrenar al receptor, ampliar su adaptación al impacto y prevenir la conmoción derivada de los estímulos externos. Si para nuestro autor “La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja” (Benjamin 2008a: 234), el cine corresponde a ello al servir de “ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato estructural cuyo papel en su vida se acrecienta casi diariamente” (Benjamin *op. cit.*: 21).<sup>71</sup>

Dorothee Brill señala que ese modo distraído de percibir siempre se presenta insuficiente comparado con la defensa que ejerce el consciente. Es por ello que, mientras ocurra la “recepción en la distracción” el *shock* será, a lo sumo, parcial-

71 Una afirmación similar también aparece en la versión francesa (Benjamin 2008a: 331).

mente amortiguado porque a lo que apunta es a establecer un puente entre el nivel inconsciente del *shock* y un nivel consciente, persiguiendo la capacidad de reacción en el receptor. Mientras la atención sería aquí sinónimo de aquella conciencia que neutraliza todo *shock*, ejerciendo una defensa que amortigua el impacto e impermeabiliza al inconsciente; la distracción, en cambio, también intentaría ejercer una defensa estableciendo contacto con la dimensión no consciente y entrenando al ciudadano en el control de estas conexiones. La cuestión en este contexto no es protegerse del *shock* como en la perspectiva freudiana, sino exponerse deliberadamente a él, tal y como practica Baudelaire. Eso sí, sabiendo cómo encajar los golpes. Es por ello que Benjamin cree en la capacidad del habitante urbano para adaptarse mediante la “recepción en la distracción” a las nuevas amenazas modernas: el “peligro de muerte acentuado” que vive el transeúnte entre el tráfico de la gran ciudad y en el escenario de la guerra (Benjamin 2008a: 41-42 y 46).

Gracias al campo de prácticas ofrecido por el cine, el espectador puede ser capaz de conmutar el *shock* percibido por el *shock* sufrido y así estar preparado para cuando lo experimente más allá de la pantalla. A este efecto, Benjamin señala cómo “enormes acumulaciones de grotescos acontecimientos” (2008a: 39) en el cine, así como las películas grotescas americanas y las de Disney, funcionan como indicio de las amenazas contra la humanidad y las represiones de la civilización. Pues las técnicas de figuración mimética del cine pueden ser capaces de prever modos de experiencia y preparar al espectador para aquello que le adviene en el mundo moderno. Esta preparación y defensa para la vida real, puede también convertirse en un paso previo para que el espectador se transforme en un sujeto crítico y políticamente activo, una vez ganada la agencia necesaria. Pero Benjamin no es el único que repara en las cualidades de ese tipo de cine cómico, sino que Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la ilustración* (1944, 1947) tratan los mecanismos sadomasoquistas que operan en los modelos comportamentales del espectador: “El pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos” (Adorno y Horkheimer 2005: 183). Miriam Hansen comenta que su argumento resulta un tanto reduccionista y en ese sentido Benjamin problematiza más profundamente la cuestión de la recepción cinematográfica.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Lo justifica diciendo que cuando Benjamin se refiere a que “Las películas grotescas americanas, así como las películas de Disney, provocan una voladura terapéutica de nuestro inconsciente” (2008a: 39), lo concreta de la siguiente forma: “Ciertamente, un análisis integral de estas películas no debería callar su sentido antitético. Debería partir precisamente del sentido antitético de aquellos elementos que producen la simultánea sensación de comicidad y de horror. [...] ¿Y por qué no tendríamos derecho a preguntarnos quizá, ante ciertos hechos, cuál de ambas reacciones, en un caso dado, es la más humana? Algunas de las cintas más recientes de Mickey Mouse justifican una pregunta semejante. Lo que, a la luz de nuevas cintas hechas por Disney, viene a aparecer nítidamente, estaba ya anunciado en muchas de las cintas más antiguas: el hacer aceptar con alegría de corazón la brutalidad y la violencia en tanto que ‘caprichos de la suerte’ ” (Benjamin 2008a: 346).



La reiteración de la exposición al *shock* fílmico finalmente trae consigo para nuestro autor la inmunización a sus efectos traumáticos (“provocan una voladura terapéutica de nuestro inconsciente” –Benjamin 2008a: 39–). Así es como las cualidades de esta tecnificación también se pueden revertir en un sentido positivo. Y es que, tal y como Hansen argumenta dentro del contexto benjaminiano, dado que el peligro de la psicosis de la masa aumenta a razón del desarrollo de la técnica, ciertas películas pueden funcionar como una especie de vacuna psíquica. Los *shocks* serían entonces inoculados y no amortiguados por la conciencia. Se los transformaría y reinventaría en base a una nueva experiencia mimética. En este sentido, la técnica cinematográfica, a través de “transformaciones de muy hondo calado en el aparato perceptivo” (Benjamin 2008a: 42) o “de la apercepción” (Benjamin *op. cit.*: 81) es también interpretada por Susan Buck-Morss (1993: 76 y 87-88) como una extensión de nuestras facultades naturales o prótesis sensoriales que contribuyen a generar una nueva forma de experiencia perceptiva de la metrópoli.

Pero, una vez el cine alcanza esta expectativa, el efecto puede tornarse contra-productente. La primera intención para exponerse al *shock* reside en que éste pueda reintegrar parte de la experiencia perdida, que sea el vehículo de la misma. Sin embargo, cuando el entrenamiento se convierte en costumbre, la capacidad de reacción ante los estímulos puede verse disminuida y de nuevo reducirse la memoria. En definitiva, puede llevar a sembrar la anestesia, como sostiene Buck-Morss. Es por ello que si el entusiasmo inicial de Benjamin se dirigía hacia la técnica cinematográfica en sí, según avanzan los años, particulariza ese efecto en un tipo de cine concreto, alejado del patrón de Hollywood. Mientras este último se mantiene con los mismos esquemas narrativos y previsibles, el cine defendido por Benjamin (ciertas películas de Chaplin y soviéticas, en su mayoría) es capaz de permanecer vigente obedeciendo las reglas del carácter destructivo: sabiéndose destruir incluso a sí mismo. De acuerdo con ello, bajo la ambición de fines capitalistas y fascistas, el cine tendría la capacidad para ser un vehículo de dominación social que seduce a los espectadores; pero, a la vez, la misma técnica cinematográfica permitiría liberarse de esas formas de alienación impuestas sobre el público en una dirección distinta. Adorno y Horkheimer, sin embargo, no comparten esta postura benjaminiana, ni diferencian entre tipos de cine. Para ellos, el conjunto de la técnica cinematográfica desde el cine sonoro equivale a “la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural” (Adorno y Horkheimer 2005:171), ejerciendo así una estandarización similar a la reproducción en serie en el contexto de su recepción. En contraposición, Hansen señala que el hecho de que las “promesas de reciprocidad e intersubjetividad” (1987: 217) que Benjamin hace respecto al cine permanezcan largo tiempo sin cumplir se debe a factores como “la imbricación de la visión, la narrativa y la subjetividad en el cine clásico” (*ibíd.*). En cuanto a este último, “el voyeurismo



privado, aislado y unilateral que define al espectador en el cine clásico representa una formación histórica particular, y no necesariamente una función ontológica del aparato como teorizaban, por ejemplo, Metz y Baudry” (ibíd.). Una última hipótesis sobre qué tipo de cine es al que se refiere Benjamin, sería la analizada bajo el punto de vista de los aparatos de Déotte. En él hemos de distinguir la existencia de un tipo de cine perteneciente al aparato, del lado del *poiën*, y otro referente al dispositivo, del lado de la *teckhné*. Déotte nos informa que el término aparato “viene del latín *apparatus* (que viene de *apparare*: preparar para), que significa preparativo y que encontramos en el sentido de *aparato, ceremonia, brillo, decorado*” (2004: 99-100). Por lo que “es aquél que prepara la aparición del fenómeno para ‘nosotros’ ” (Déotte *op. cit.*: 102). En cuanto a ello, el autor nos avisa que “esta cosmética no es secundaria y superficial, porque ella va al fondo de las cosas de las que se ocupa” (Déotte *op. cit.*: 99-100). Por otra parte, el término dispositivo se identifica con “*prótesis, instrumento, artefacto, etc.*” (ibíd.); así como con “una cierta configuración concreta, exterior e interior, cerrada, finita, puesta en marcha, que registra, huellas y, en el sentido más general, un soporte” (Déotte 2007: 107). Partiendo de esta diferencia, el aparato no será nunca reducible a un dispositivo, puesto que, tal y como indica Mathilde Girard sobre el planteamiento déotteano, lo que les distingue esencialmente es que “los dispositivos son incapaces de establecer una nueva relación con el acontecimiento o una nueva temporalidad” (Girard 2005: 168). Dentro de todo este planteamiento, Déotte establece que tanto en el ensayo de “La obra de arte” como en “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin pretende “estudiar la lógica propia de los aparatos culturales en tanto que son objetos técnicos” (Déotte 2007: 72). De acuerdo con ello, cuando Benjamin parece generalizar al hablar del cine, lo que realmente estaría tratando es del cine como aparato. Y es precisamente desde esa perspectiva desde la que piensa que acontece la transformación perceptiva del hombre moderno, pues, en ese caso, ésta no entiende de tipos ni géneros, sólo de cine. Lo que no le impediría diferenciar, a su vez, sus diferentes tipologías, que atienden a contenidos dispares y opuestos. De todas ellas, la defendida por Benjamin es la que aspiraría a ser el instrumento de liberación de las masas proletarias y de empleados.

Pues ante un aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar su humanidad (o lo que a ellas tal se les parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal (Benjamin 2008a: 28).

Desde la perspectiva benjaminiana de la “recepción en la distracción”, los *shocks* son aquellos que despiertan y restituyen la experiencia entumecida por la autopreservación en la ciudad. A modo de resorte, el *shock* vuelve a conectar con

el inconsciente y desencadena el vuelco de memorias pasadas del espectador por el efecto mimético que tiene lugar entre el impacto y el recuerdo. Mímesis que supone algo más que un enlace predeterminado como el que propone Nietzsche entre “las disposiciones un poco *fuertes*” (2001: 51) (el *shock*) y el recuerdo de estados o cosas semejantes. Para este filósofo, se formarían así “rápidas asociaciones habituales de sentimientos y de pensamientos” (ibíd.) percibidas como unidades completas. Esto se podría interpretar como un reflejo condicionado en el que una impresión destacada establece una conexión unívoca con otra. Una relación que no se corresponde con la mímesis a la que nos referimos, más próxima a un instinto infantil de lo similar o, por qué no, a un *punctum* barthesiano: particular para cada espectador. Es por ello que podríamos interpretar el cine como la evocación prevista de una memoria involuntaria no predeterminada. Parafraseando a Valéry, Benjamin conjuga *shock* y memoria involuntaria en una relación indisoluble en la que la insuficiencia producida por el *shock* es necesaria para que opere la reorganización del pensamiento.<sup>73</sup> Para Proust son diferentes sentidos como el olfato y el gusto, o incluso determinadas posturas, los capaces de despertar recuerdos. En el cine, en cambio, según Benjamin, el potencial para evocar esa memoria pasada residirá en la naturaleza de sus imágenes. Nos cuenta de ella que “Los procedimientos basados en la cámara y sus aparatos subsiguientes amplían y prolongan el alcance propio de la *mémoire involontaire*” (Benjamin 2008a: 250). Esta incorporación del recuerdo da lugar a configuraciones imprevisibles en cada espectador, en relación con su experiencia propia acumulada, que se integran activamente en el elemento artístico y provocan la dialéctica entre temporalidades. En cierta forma, la aportación personal de la memoria involuntaria rescribiría la película que perciben ante ellos. Y en ese sentido, sucedería algo parecido al cambio que Benjamin sitúa en la prensa. En “El autor como productor”, Benjamin señala la importancia del lector en ese medio: “está dispuesto a convertirse en escritor, a saber: en descriptor o en prescriptor” (2009: 302). Benjamin repetirá este postulado afirmando que la prensa, o al menos la prensa soviética, apunta a que la distinción entre autor y lector “empieza a desaparecer a la manera que se hace deseable socialmente” (*op. cit.*: 239). En una manera similar, el espectador de cine ‘se montaría su propia película’ a partir de la incorporación de su experiencia personal a base de memoria involuntaria. Si recordamos cómo Benjamin describe en el ensayo sobre “La obra de arte” que el espectador recibe la obra artística relacionada con la distracción dentro de su oleaje, las imágenes involuntarias asociadas al

73 “Las impresiones y percepciones sensibles del hombre”, leemos justamente en Valéry, ‘pertenecen, consideradas en y para sí,... al género de las sorpresas; ellas atestiguan de este modo una insuficiencia en el hombre... El recuerdo es... un fenómeno elemental que atiende a concedernos el tiempo necesario para la organización’ de la recepción de los estímulos ‘que nos han faltado en un principio’ (Benjamin 2008a: 215).

*shock* serán entonces aquellas devueltas a la orilla de la playa: las que permanecen como experiencia y que no son diluidas en la amalgama informe de estímulos.

Pero el *shock* también presenta una contradicción en Benjamin. En el ensayo de “La obra de arte” éste contribuye a romper con el antiguo valor de culto y a la destrucción del aura. Sin embargo, en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” afirma que “lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura” (Benjamin *op. cit.*: 252). Por una parte, el *shock* destruye el aura, pero por otra, desencadena la memoria involuntaria, que la conjura. Es en ese sentido en el que se plantea el carácter pseudoaurático del cine: al considerar la distancia que genera la memoria involuntaria entre la rememoración pasada y el momento presente. Un hueco temporal se abre así al espectador y es mediando esa separación cuando se corre el peligro de que surjan otras formas de devoción.

Al ubicarnos en el marco de la distracción, una de las tipologías definidas por Benjamin, *Entrückung*, también presenta esta relación contradictoria, definiéndose como la contraimagen del *shock*. La distracción de *Entrückung* a la que da lugar el *shock* equivale al ensimismamiento que supone evocar el recuerdo pasado en un tiempo presente. Curiosamente, al hablar de ella, nuestro autor no sólo expone que el presente establece conexión con el pasado, sino que a partir de ese enlace también tiende la mano al futuro. En ese sentido, podríamos entender que la memoria daría acceso a un campo abierto de posibilidades donde la imaginación jugaría un papel fundamental. En cualquier caso, el *shock*, además de significar la destrucción del aura, se convierte en una especie de dosificador de la misma al descargar puntualmente conexiones entre el sujeto y una lejanía, sin dejar que éste se pierda en ella. En base a ello, el *shock* cinematográfico provocaría un efecto desfibrilador en el espectador, intentando devolverle a la vida, ayudándole a recuperar su pasado y su agencia en el presente.

Esto nos conduce a la última función que destacaremos del *shock*. Pues, además de permitir gestionar las nuevas amenazas urbanas y desarrollar un nuevo tipo perceptivo, se convierte en la alternativa que puede devolver su dimensión humana y su potencial político a las masas proletarias, dada su capacidad para hacerlas pensar. Déotte expone este hecho cuando dice:

Por una parte, el cine, al igual que cualquier otro objeto técnico, encajaría por tanto en el sentido de la individualización y de la concretización (qué magnífica prótesis es la de la cámara digital que hoy inerva la vista y la memoria), pero, por otra parte, consistiría en la resolución técnica de una situación en apariencia únicamente económica y política: aquella de la alienación “maquínica” (Déotte 2007: 75).

El cine aparece entonces como un espacio de resistencia de las luchas políticas, donde es posible la reconquista de la sociedad sobre formas de alienación como el capitalismo y el fascismo. Benjamin comparte con Proust la idea de que el azar

(traducido en este contexto como la ocurrencia del *shock*) permite al individuo formarse una imagen de sí mismo y adueñarse de su experiencia. Hansen considera esta estrategia “un método artificial de precipitar al cuerpo humano en momentos de reconocimiento” (1987: 211). Un “método artificial” de recuperarse en el sentido de *kunstlich* (artificial o artístico), puesto que es generado por la técnica (o la técnica del arte) pero a la vez no resulta predeterminado, ya que cada individuo recupera arbitrariamente su propia experiencia. Por su parte, Buck-Morss mantiene que el espectador pone así sus impulsos inconscientes a disposición de la revolución y que la manera de hacer una película se convierte en un asunto de significación política central. Lo cierto es que Benjamin defiende que, mientras en un plano social el cine promueve la actitud de “todo luchador que se levante contra el orden social de nuestros días” (2008a: 41-42); en el plano artístico, da lugar a una “actitud dictaminadora” (Benjamin *op. cit.*: 83) y crítica en un público que ya no se somete al efecto absorbente del culto contemplativo. Ambas actitudes actúan en paralelo hacia un mismo objetivo. El conocimiento que se deriva de ellas no es un conocimiento mecánico, ni causal, sino un conocimiento mimético que ejerce la crítica. Benjamin justifica que:

La masa no desea que la “instruyan”, y así sólo puede recibir y acoger el conocimiento con el pequeño *shock* que, al producirse, enclava lo vivido en su interior. Su formación es una serie de catástrofes que la van sorprendiendo [como] en la oscura tienda de una feria (Benjamin 2010a: 485).

Y es que, tal y como nos cuenta Deleuze, el cine ha de forzar al pensamiento a base de choque “a pensarse a él mismo y a pensar el todo” (2004: 212). Si a Georges Duhamel (aquel detractor del cine que aparece en el ensayo de “La obra de arte”) le resulta imposible reflexionar al ritmo cinematográfico, es porque lo intenta siguiendo el anterior patrón de las imágenes de culto. Si este autor reclama su derecho a pensar *dentro de las imágenes*, con un tiempo para el recogimiento, el cine de Benjamin lo hace *con las imágenes* a partir de la pauta marcada por el montaje. Para Brill, el papel que juega el conocimiento producido por el *shock* en la “recepción en la distracción” conduce a una forma de “reacción en la distracción” que no se basa enteramente en una forma de recepción y toma consciente de decisiones. Esa reacción se reflejaría a su vez en la actitud de lucha y la actitud dictaminadora del público que Benjamin encuadra en el cine.

De forma paralela a la reflexión y la crítica, el hombre va a intentar adueñarse de su nuevo cuerpo por medio de lo que Benjamin entiende como inervación. En contraste con la barrera defensiva de la conciencia, la inervación incorporaría los shocks a la experiencia y lograría canalizar sus energías en favor del sujeto, que permanecería así en contacto con la dimensión exterior de la realidad y la subjetiva de su memoria. Brecht apoya esta estrategia cuando se refiere a

la necesidad de integrar los elementos extraños: “Son las acciones de otros las que causan nuestra debilidad; nuestra defensa es empatizar con estas acciones” (2000: 9). Benjamin no desconfía de la calidad de este nuevo tipo de experiencia y en su ensayo “Experiencia y pobreza” expone que no hay que entender la pobreza de experiencia “en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva” (2007b: 221), sino que “desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (interior y exterior), es decir, que surja algo decente” (ibíd.). Es posible sacar provecho de esa pobreza pero sólo admitiendo y confrontando su existencia. Eso será posible mediante la técnica que ha contribuido a ella, aquella que genera una experiencia de la conmoción, una mezcla entre horror y dicha: “una auténtica experiencia cósmica” (Benjamin 2010a: 88-89). Pues, según nuestro autor: “Las revoluciones en cuanto tales son intervenciones en el elemento colectivo o, más exactamente, tentativas de inserción de la colectividad que, por vez primera, encuentra sus órganos en la segunda técnica” (Benjamin 2008a: 332). De esta forma, la principal tarea, histórica por otra parte, que Benjamin encomienda al cine, es “Hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una intervención humana” (2008a: 21).<sup>74</sup> Sin embargo, no olvidemos que, a pesar de este optimismo benjaminiano, el cine también es considerado como una de las mayores fuentes de alienación moderna. Así lo plantea Déotte, al decir que “el cine se va a convertir en un asunto político de primer orden. Si la emancipación es posible gracias al cine, la alienación también” (2004: 257). Pero, a pesar de su confianza en el medio cinematográfico, Benjamin no le hace responsable exclusivo de la ambiciosa tarea de liberar al hombre, sino que también considera el potencial del teatro proletario infantil, del teatro épico, de la pintura –o más bien, de cierto tipo de pintura–, de la fotografía de vanguardia, de los movimientos literarios de esa índole –como el surrealismo y el dadaísmo–, así como de la prensa.

El concepto de intervención que, según Tackels, Benjamin toma prestado al siglo XIX, es un término asociado al *shock* que aquí hemos relacionado con el inconsciente y define la recepción mimética del mundo externo, que para Buck-Morss equivale a una recepción “reforzadora” (1993: 71). Ésta se identifica con una reapropiación del cuerpo, antes impermeabilizado estimulativamente, que provocará una respuesta activa en el sujeto moderno. Tackels nos cuenta que “Se trata de olvidar –y de olvidarse en– la obra de arte cargada de una humanidad

<sup>74</sup> Es en un sentido similar a la intervención en el que el *flâneur* se contagia de la multitud, pues: “Así el enamorado de la vida universal [el *flâneur*] entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del *no-yo*, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva” (Baudelaire 2000: 87). De esta forma, la masa también interviene al *flâneur*.

desechada para que esta obra, idéntica pero radicalmente transformada, pueda de nuevo hacer circular la humanidad” (1999: 108). Benjamin lo describe claramente cuando en su escrito “Literatura infantil” (1929), nos cuenta que un crítico francés (no nombrado) decía sobre Chaplin que éste le había contado que “la idea de crear su personaje típico, el tipo con el sombrero hongo, con el bigote de cepillo y con el bastón de bambú, se le ocurrió por primera vez viendo a unos oficinistas paseando por la playa” (1992a: 256). Un modelo que en realidad se hace extensible al conjunto de la masa de trabajadores. Pero además, nuestro autor también habla de cómo los gestos entrecortados de Chaplin se corresponden con “una serie de las más pequeñas inervaciones [*eine Folge Kleinster Innervationen*]” (Benjamin 1990c: 1040).<sup>75</sup> Pues, según él, en la forma en la que el actor desmiembra en pequeñas partes el movimiento expresivo del cuerpo también resulta visible la ley del aparato cinematográfico o de la máquina como ley del movimiento humano: “él [Chaplin] se interpreta a sí mismo alegóricamente” (Benjamin 1990c: 1040). Tal y como apunta Mathilde Girard:

A partir del concepto de inervación tal y como Benjamin lo emplea, se vuelve posible la acogida del acontecimiento estético, ya que el cuerpo en contacto con los aparatos, como el cuerpo del niño en sus juegos, se confunden y la representación dará testimonio de este reencuentro entre el cuerpo y el aparato. La inervación positiva sería como un aparataje del cuerpo por él mismo (Girard 2005: 153).

En todos estos ejemplos se pone en práctica el lenguaje mimético, un lenguaje que, según Buck-Morss,

[...] habla de todo excepto del concepto. Escrito en la superficie del cuerpo como convergencia entre la impresión del mundo externo y la expresión del sentimiento subjetivo, el lenguaje de este sistema amenaza con traicionar el lenguaje de la razón minando su soberanía filosófica (Buck-Morss 1993: 67).

El hombre *incorpora* la “segunda técnica” a su vida y la hace parte de sus propios órganos. Sólo así se constituye la revolución como “inervaciones del elemento colectivo” (Benjamin 2008a: 331) y es posible superar el estremecimiento provocado por la destrucción bélica y la sociedad moderna en “la embriaguez de lo que procrea” (Benjamin 2010a: 89). Esa inervación, tal y como lo expone en “Programa de un teatro infantil proletario”, ocupa tanto la producción como la recepción del arte y, entre ellas, puede transmitirse recíprocamente. Mientras que la conciencia como coraza protege al hombre del *shock*, también desvía los efectos del mundo externo y termina por impermeabilizar al receptor. Es otra recepción del *shock* la que permitirá invertir los efectos de la primera y ayudar al hombre a recuperar su cuerpo, al tiempo que a tomar posición en el juego social

<sup>75</sup> Por otra parte, atendamos a que en “Destino y carácter” Benjamin dice así: “Pues el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos” (2007b: 182).



y reconstituir la experiencia perdida creándola de otra manera: “Precisamente debido a que esta técnica no aspira a otra cosa que a liberar más al hombre de sus cargas, el individuo ve extenderse de repente su campo de acción, hasta lo que es ya inconmensurable” (Benjamin 2008a: 331). De esta manera, se volvería realidad aquella observación que recoge Kracauer de un miembro del comité de una empresa: “La máquina debe ser un instrumento para la liberación” (2008: 138), esta vez, en el mejor de sus sentidos. Benjamin creía que a nivel colectivo la capacidad mimética y la intervención podían actuar como una defensa contra el trauma de la industrialización y el capitalismo, a la vez que como un modo de reapropiación de la subjetividad, dada por alienada en el proceso industrial y de “metropolización”.

Sin embargo, esos postulados del cine como fuerza liberadora se ponen en entredicho si se aplican al conjunto de la técnica cinematográfica en general. Pues, si por una parte la reproducibilidad rompe con el elemento aurático, también lo crea cuando fetichiza cualquier elemento o a las *stars* (incluyendo a los dictadores entre ellas), a la vez que transforma a la masa en un colectivo hipnotizado por ellos. Benjamin no subestima el poder contrarrevolucionario existente en el cine. Es más, admite que la fascinación por la *star* cinematográfica (así como por “el campeón” y “el dictador”, que junto a la estrella de cine “aparecen como vencedores” –Benjamin 2008a: 32–) termina por “corromper el justificado interés original de las masas por el cine” (Benjamin *op. cit.*: 341). Pero sí señala que en determinado tipo de películas, apartadas de la esfera hollywoodiense, o en diferentes aspectos de la técnica cinematográfica convive dialécticamente la posibilidad de la emancipación. De hecho, bajo el punto de vista de Tackels, “incluso si [el cine] no deja de reproducir el aura, es el único espacio revolucionario donde los hombres pueden deshacerse de sus reflejos culturales y desprenderse del yugo teológico que sirven de base a su destino político” (1999: 129). Este es el aspecto del ensayo de “La obra de arte” que Adorno más critica, pues, para él, el atribuir al aura un carácter contrarrevolucionario supone una postura totalmente errónea; ya que, en el caso de la obra de arte autónomo, se dialectiza ese “momento mágico [que encarna el aura] y el signo de la libertad [equivalente al aspecto revolucionario]” (Benjamin y Adorno, 1998b: 124).

Dada la oposición al mismo nivel que Benjamin establece en el último capítulo del ensayo sobre “La obra de arte” contra la “estetización de la política” fascista y la “politización del arte” comunista (Benjamin 2008a: 47, 85 y 353), se deduce que la actitud política del *shock* no pertenece a este último partido. Pese a que indudablemente coincide en buena parte con la ideología izquierdista por su defensa del proletariado, el *shock* supone una actitud política en sí: exenta de contenido aunque sí conduzca a él, aspirante a mostrar la verdad del hombre y



no a establecerlo dentro de unos parámetros socio-políticos determinados. Lo que se interpreta como una actitud política y no politizada (como sí lo es la “politización del arte”). Esta actitud tiene que ver con la destrucción de una forma de percibir el arte y una realidad que se subordinan a un criterio de unicidad o de forma aurática, reconduciéndolo de tal manera que “*toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política*” (Benjamin 2008a: 59). Todo ello nos hace pensar que Benjamin plantea que en la llamada “segunda técnica” vuelven a emerger aspectos vitales de orden mayor: “el amor y la muerte” (Benjamin *op. cit.*: 332). Estos aspirarán “a imponerse con un nuevo vigor” (ibíd.) alentados por los deseos de emancipación y el potencial revolucionario, aunque sólo sea de manera utópica. Cada individuo que forma parte de la masa es considerado un actor social, pero su verdadero potencial radica en el cuerpo colectivo (*Kollektivleib*) perteneciente al conjunto de la masa.<sup>76</sup> Lo que equivale para Déotte al carácter “*transindividual*” (importado de Simondon) que define al medio cinematográfico como un “medio para estar en conjunto” (Déotte 2007: 75 y 106). Y es que, tal y como apunta Benjamin, el arte llevará a cabo la tarea más difícil: “movilizar a las masas” (2008a: 83), pero esto sólo será posible en la medida en que reaccionen como colectivo: en forma de matriz, de oleaje. E, igual que los “hombres de Mahagonny” de los poemas de Brecht, “para reaccionar tienen que sentirse ‘masa compacta’ ” (Benjamin 2009: 151). Precisamente la misma condición que ostentan las masas de consumidores.

## 2. j. De los nervios

Factores que hemos venido destacando en los anteriores apartados, como el fulgurante desarrollo industrial y tecnológico de la época, acompañado de un aumento demográfico exponencial y de la objetivación impuesta por la dinámica económica – además de la experiencia de la guerra –, desarrollan en el hombre de la gran ciudad un tipo de sensibilidad más proclive al carácter melancólico. Esto se debe a que, tal y como señala Simmel, el aumento del grado de nerviosismo en el contexto urbano genera un idóneo caldo de cultivo para que surjan alteraciones psíquicas tales como las neurosis. De esta forma, el dandi no es el único que participa de la herencia del clásico *taedium vitae* ‘a su manera’: el *spleen*,<sup>77</sup> sino que el ciudadano de la metrópoli, aquella partícula de la masa, no

76 En su escrito “El surrealismo” Benjamin expresa ese carácter de masa: “El colectivo es corporal (*Kollektivum ist leibhaftig*). Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente” (Benjamin 2007b: 316). Miriam Hansen, por su parte, define ese cuerpo benjaminiano como *Kollektivleib* (2012: 178).

77 Pues Benjamin advierte que lo que diferencia a la melancolía del dandi del antiguo *taedium vitae* y lo con-

sólo también lo experimenta, sino que lo transgrede en forma de patologías.

La intensidad y la acumulación de rasgos de un estilo de vida metropolitano son los que darán lugar a la personalidad neurasténica. Así es cómo el “agotamiento nervioso”, tal y como Simmel (2013: 46 y 1977a: 300) lo denomina, o neurastenia, se convierte en una enfermedad típicamente urbana frecuentemente diagnosticada. A ésta le suceden patologías asociadas con el espacio, como la agorafobia y la claustrofobia, además de una innumerable lista de fobias y manías. Si el nuevo estilo de vida urbano supone el origen de estas enfermedades, podríamos decir que es la misma época la que contagia su enfermedad a los habitantes. Sin embargo, esta fatiga vital venía palpándose de lejos: es en el barroco cuando la melancolía se seculariza (desvinculándose de la acedia que la Iglesia identificaba como pecado) y se convierte en una enfermedad propia de ese período. El romanticismo tomaría entonces el testigo, adoptándola no sólo como una cualidad de la creación artística, sino que, tal y como Benjamin observa, en los años cuarenta del siglo XIX “el tedio comenzó a considerarse algo epidémico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esta dolencia...” (2005: 134).

Como veíamos anteriormente en la transición de *Erfahrung* a *Erlebnis*, el estilo de vida moderno se caracterizará por un tipo de experiencia individual, más puntual e intensiva, caracterizada por un exceso de estimulación (*sthenia*). Como un ruido de fondo, a esta experiencia le acompaña un estado que se deja ver en los vacíos que la estimulación no ocupa: el hastío o el tedio. Distinguiéndose de la melancolía clásica, por su imbricación dentro del estilo de vida moderno, este estado se corresponde con la incapacidad de reacción ante los estímulos recibidos (astenia) y es por ello denominado *Müdigkeit* por Simmel (1977a: 312): literalmente ‘fatiga’. Los médicos estadounidenses George Miller Beard y Alphonse David Rockwell publican su primer estudio sobre neurastenia en 1869. Es a partir de entonces, cuando, al margen de la fatiga física, la fatiga intelectual y la fatiga sexual masculina se distingue esta otra sensación de ‘cansancio vital’. A ese estudio le seguiría una descripción en 1871 sobre la técnica de “electrificación general” (*general electrification*) donde se plantea la posibilidad de tratar la neurastenia a base de electroterapia. Al contrario que otros métodos que manejan electricidad, Beard se muestra benevolente con el paciente y expresa claramente que el tratamiento puede resultar desagradable, pero especifica que la corriente tan sólo debe aumentar mientras resulte “agradablemente doloroso” (Killen 2006: 50). Un límite que, para desgracia de los pacientes, la mayoría de los electroterapeutas no adoptarían. Quizá esta consideración hacia el enfermo radique en que Beard descubre el tratamiento aplicándoselo él mismo en 1858,

---

vierte en *spleen* es “la autoalienación” (Benjamin 2008a: 265).

a razón de sus síntomas neurasténicos, por medio de leves descargas desde una batería eléctrica. Su investigación concluye identificando la electricidad con el sistema nervioso, al considerar que éste puede agotarse como una batería y es susceptible de ser literalmente recargado mediante los *electroshocks*.<sup>78</sup> Susan Buck-Morss sostiene que en esa época expresiones como “nervios ‘destrozados’, ataques de nervios, ‘estar hecho pedazos’, psique ‘fragmentada’ ” (1993: 73) son corrientes para describir esta dolencia. Entre las causas concretas que esta autora recoge de un libro de Janet Oppenheim (“*Shattered Nerves: Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, 1991), está el exceso de trabajo, el desgaste natural de la vida moderna, el trauma de accidentes de tráfico, la deuda en aumento en la época y las condiciones del sistema industrial. Benjamin resaltaría su implicación con este tipo de producción al comparar esta tendencia enfermiza con la seriación de la economía capitalista (resaltando así su carácter obsesivo). Quizás podríamos entonces extrapolar este carácter patológico al propio espíritu de la época, que se asienta en una temporalidad en forma de *loop*.

En su libro *American Nervousness, Its Causes and Consequences* de 1880, Beard señala abiertamente a la neurastenia como una enfermedad propia de la modernidad por su origen metropolitano. Según el científico, el aumento del nerviosismo que la desencadena se debe al alto grado de excitación alcanzado a escala social, generado en un primer nivel por cinco factores esencialmente: la fuerza del vapor, la prensa periódica, el telégrafo, el desarrollo de las ciencias y el aumento de la actividad mental en las mujeres. Pero, a un segundo nivel, asocia el aumento del nerviosismo a una sobrecarga mental, a los riesgos profesionales de una nueva clase social de trabajadores intelectuales (como políticos, trabajadores comerciales, etc.) integrada por un aplastante sector masculino, cuya labor les demanda un alto grado de concentración que ha de competir con un entorno de gran excitación. La neurastenia tiende a identificarse con una enfermedad propia de los trabajadores intelectuales (los que normalmente ocupaban las clases sociales más favorecidas), a razón de los nuevos conflictos que se le plantean a ese sector. Por su parte, Benjamin —a partir de una cita de Friedrich Engels— encuentra este hecho ligado inextricablemente a la situación de la clase obrera: “El trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores” (2005: 132).

También en Alemania se difunde el término ‘neurastenia’ y se generaliza a finales del XIX. Dentro del marco sociológico, Simmel se encuentra entre aquellos especialistas alemanes que dan forma a esta nueva enfermedad. Al igual que los neurólogos, este autor señala a la sobreabundancia estimulativa de la vida metropolitana como su origen, definiéndola como una disfunción nerviosa

78 Recordemos en este punto cómo Baudelaire en un sentido no muy alejado se refiere a la multitud como una batería que carga de energía al *flâneur*.

equivalente a la incapacidad de reaccionar ante estímulos. Textos como su libro *Filosofía del dinero* (1900) y el ensayo de “Las metrópolis y la vida mental” (1903) ponen en relación esta patología con el estilo de vida moderno y la economía monetaria. Su *blasé* o hastiado sería para él el “fenómeno más exclusivamente propio de la gran ciudad” (Simmel 2013: 46). El carácter pasivo de sus respuestas hacia el medio y el carácter impersonal de sus relaciones con los otros, con los que mantiene una actitud de reserva, despiden una esencia genuinamente neurastética. Simmel señala como la principal causa de esa actitud a la continua descarga de estímulos en el *sensorium* del ciudadano que: “debido a la rapidez y la violencia de su alternancia, respuestas a tal punto violentas, lo someten a choques tales, que gasta sus últimas fuerzas y no tiene tiempo de reconstituirlas” (2013: 46-47). El hecho de no reaccionar ante nada ni nadie supondría así la materialización de una defensa ante la intrusión psicológica que el ciudadano metropolitano sufre en un entorno masivo. Cuando esa coraza es traspasada, el individuo puede ser proclive a presentar una deformación patológica.

Por otra parte, el sociólogo también indica que “una vida de placeres inmoderados puede hastiar, porque exige de los nervios las reacciones más vivas, hasta ya no provocarlas en absoluto” (Simmel *op. cit.*: 46). Por lo que ya no nos hallaríamos ante una recepción involuntaria de los excesos metropolitanos, sino ante una búsqueda de los mismos. La justificación que Simmel encuentra para entregarse a tales placeres es que

La ausencia de algo definitivo en el centro de la vida empuja a buscar una satisfacción momentánea en excitaciones, sensaciones y actividades continuamente nuevas, lo que nos induce a una falta de quietud y de tranquilidad que se puede manifestar como el tumulto de la gran ciudad, como la manía de los viajes, como la lucha despiadada contra la competencia, como la falta específica de fidelidad moderna en las esferas del gusto, los estilos, los estados de espíritu y las relaciones (Simmel 1977a: 612).

Killen señala que los primeros doctores alemanes que diagnostican la neurastenia a finales del XIX mantienen una distancia más que prudencial entre ésta y otras enfermedades con síntomas coincidentes como la histeria. A pesar de compartir la mayor parte de su sintomatología, ésta y otras de las consideradas enfermedades derivadas de la sobreexcitación moderna se asocian con los órganos más bajos: los sexuales, y no con el cerebro como en el caso de la neurastenia. Las razones de la pretendida diferenciación entre neurastenia e histeria, según Killen, radican sobre todo en apartar de la primera toda relación con las clases bajas, con nacionalidades y grupos étnicos menospreciados, con el mundo femenino y con el ‘afeminado’. De manera que la neurastenia se diagnostica reflejando la distancia entre clases, género y razas.

Sin embargo, la neurastenia termina por democratizarse gracias a la labor de

los neurólogos, que la asocian con un sector más amplio de la población. Este hecho responde a que, mientras en la mayoría de los psiquiátricos convierten esta enfermedad en psicosis incurables, los neurólogos que trabajan en clínicas o consultorios privados se dedican a tratar la debilidad nerviosa de una clientela más variada procedente de la clase media. Los tratamientos que estos aplican a los neurasténicos constituye un elenco de lo más variado: desde baños calientes y viajes a la playa, tratamientos a base de drogas como el opio, hasta terapias de *electroshocks*.

A comienzos del siglo XX, Simmel expone el aumento del nerviosismo como el fundamento psicológico de la personalidad metropolitana. También entonces se comienza a hablar de ella como ‘estrés’, aquel término que se popularizaría en los años sesenta, cobrando un gran protagonismo en la sociedad contemporánea. Tal y como apunta Thierry Paquot, éste es un término sugerido por el endocrinólogo canadiense Hans Selye en 1936 para identificar ciertas respuestas del organismo ante agresiones tanto psicológicas, como fisiológicas y emocionales. Buck-Morss nos señala que Selye asume el “Síndrome de Stress” como “Enfermedad de adaptación” y se define por primera vez como la “incapacidad del organismo para satisfacer con reacciones adecuadas” las demandas que se le hacen (Buck-Morss 1993: 76).<sup>79</sup> Algo en plena consonancia con la postura de Simmel, quien en 1903 justifica que la falta de reacción, que se distingue en la actitud de reserva y que se presenta también en la neurastenia, tiene que ver en realidad con la “última posibilidad de ajustarse a los contenidos y a la forma de vida de la gran ciudad frente a las normas y contenidos de la vida metropolitana” (1986: 253); por lo que la asume igualmente como un proceso adaptativo. Desde la total indiferencia encarnada en el *blasé*, hasta las deformaciones patológicas, todas ellas son para Simmel formas reguladoras de la personalidad, pues suponen un medio de soportar el exceso de estímulos. También lo considera así Carl Ludwig Schleich, quien en 1916 habla de ella no como una enfermedad, sino como un proceso de adaptación a un desarrollo cultural demasiado rápido para ser digerido. Pero incluso la hipersensibilidad desarrollada por el ciudadano es interpretada como ‘neurastenia positiva’ por un contemporáneo y próximo a Simmel, Stefan Georg. En su estudio sobre Georg,<sup>80</sup> Ralph-Rainer Wuthenow sostiene que, en su caso, la neurastenia “está aplicada positivamente como expresión de refinamiento, como ampliación o intensificación de la capacidad de percepción y ampliación o profundización de la esfera de la experiencia” (Wuthenow citado en Frisby 1992: 145).

Por otra parte, si avanzamos en el siglo XX, conceptos asociados al estrés,

79 Además, Buck-Morss sostiene que este síndrome “Procedía en tres fases si la demanda externa continuaba imbatida: reacción de alarma (resistencia general a la demanda), adaptación (intento –satisfactorio a corto plazo– de coexistencia) y, finalmente, extenuación trayendo consigo la pasividad (carencia de resistencia y posiblemente la muerte)” (1993: 76).

80 *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus* (1978).

como el de la agresividad, también aparecen alrededor de los sesenta y en los setenta de la mano del doctor Henri Laborit, que desde una perspectiva biológica expone cómo el hombre moderno no está preparado para confrontar la angustia desencadenada por la ciudad. Christine Ross también pone sobre la mesa lo que podríamos considerar ‘otra herencia neurasténica’ que afecta directamente a las tres últimas décadas del siglo XX: la depresión. La define como “la principal patología del sujeto como agente contemporáneo que se ha convertido en el único actor de su propia subjetividad” (Ross 2001: 88). Asimismo, establece que la depresión “deriva de la falta de actuación, más específicamente de una identidad insegura, de sentimientos de insuficiencia y de la fatiga de la responsabilidad” (ibíd.). De esta forma nos muestra lo paradójico que resulta que esta paralización tenga su origen en una sociedad fundamentada en la iniciativa.

### ***2. j. I. Patologías neurasténicas: agorafobia y claustrofobia***

En el entorno metropolitano la distancia juega un papel primordial. La densa población y la objetivación económica impuesta en las relaciones sociales hacen imprescindible un espacio entre el individuo y su medio social. Una distancia física y, sobre todo, psicológica equivalente para Simmel a un “rasgo emocional” (2013: 49) propio de la modernidad que se materializa en una “antipatía, estadio preparatorio y latente del antagonismo práctico” (ibíd.) sin la cual el individuo no podría gestionar la aglomeración y el caos estimulativo. Esta distancia que constituye la autodefensa del ciudadano, también degeneraría en su propia alienación.

Ciertas enfermedades encuadradas dentro del marco de la neurastenia tomarán un nombre propio. Como la agorafobia, que en 1865 se definiría por primera vez en el *Diccionario de medicina* de Émile Littré y Charles Robin como: “una forma de demencia consistente en una aguda ansiedad, con palpitaciones y temores de todo tipo” (citado en Vidler 2000: 29). Simmel la señalaría a finales del siglo XIX como una deformación de la neurastenia y, por lo tanto, como una enfermedad asociada directamente con la modernidad en *Filosofía del dinero*.<sup>81</sup> Esta patología se identifica con el miedo y/o la ansiedad a los grandes espacios abiertos. Su experiencia se achaca estrictamente al espacio metropolitano y a su desproporción física con respecto al individuo. Por otra parte, al temor al gran espacio abierto y vacío se le añade posteriormente el temor a grandes espacios poblados o abarrotados, estableciendo así una equivalencia entre ellos. De esa manera, el contacto con la masa se definirá como un segundo origen de la enfermedad que, a pesar de su contraste con

81 “En todo esto se muestra un rasgo de la sensibilidad cuya degeneración patológica es el ‘miedo al contacto’ [agorafobia], es decir, el miedo a entrar en contacto demasiado estrecho con los objetos, un resultado de la hiperestesia, para la cual todo contacto, inmediato y enérgico, constituye un dolor” (Simmel 1977a: 599).



el espacio extenso, se relaciona íntimamente con él cuando recordamos cómo Baudelaire define la multitud como un “gran desierto de hombres” (2000: 91).

En cuanto a la claustrofobia, Benjamin Ball populariza este término en Francia en una conferencia en 1879 (*De La claustrophobie. Mémoire lu à La Société Medico-psychologique*). Es a partir de entonces cuando comienza a diagnosticarse la enfermedad aparentemente opuesta a la agorafobia: la claustrofobia. Vidler señala cómo Ball entra en desacuerdo con el americano Beard, quien venía proponiendo categorizar todos los miedos espaciales como “topofobia” (Vidler 2000: 32). Ball discrepa al respecto y defiende que, aunque evidentemente las psicosis se relacionan como formas extremas de neurastenia de carácter espacial, la diferencia entre sus características son lo suficientemente claras como para definirla como una enfermedad aparte.

Agorafobia y claustrofobia, dos de las más características ansiedades producidas por la vida moderna de la ciudad, serán, al igual que la neurastenia, causas de segregación social. Como ya vimos con la neurastenia, agorafobia y claustrofobia se declaran enfermedades típicamente burguesas, mientras que los automatismos deambulatorios se identifican como propios de las clases trabajadoras (aunque, según Vidler, Gilles de la Tourette sí señala que la agorafobia afecta a trabajadores como albañiles). En cuanto al género, a pesar del predominio de hombres entre los afectados por ellas, se consideran ambas como enfermedades típicamente femeninas, hasta el punto de denominar la agorafobia como la “enfermedad de las amas de casa” (Vidler 2000: 36). Al estudio de estas patologías le sucede una serie de las más variadas fobias, que se empiezan a enumerar y clasificar casi compulsivamente por parte de los especialistas. Un ejemplo de ello es *Patología de las emociones; estudios fisiológicos y clínicos* (*La pathologie des émotions; études physiologiques et cliniques*) (1892), de Charles Féré, con ejemplos tan pintorescos como el temor a los carruajes, a los líquidos, a volver a casa, e incluso al mismo miedo.

## **2. j. II. El club de los neurasténicos: Simmel, Kracauer y Benjamin**

Lo cierto es que la mayoría de los autores que venimos analizando más de cerca parecen compartir algo más que curiosidad científica por la época. Al examinar la situación moderna, Simmel, Kracauer y Benjamin también tienden a adentrarse en una dimensión personal. Frisby apunta que contemporáneos de Simmel suscriben la participación del sociólogo con lo moderno más allá del mero interés científico. De esta forma, S. P. Altmann lo describe como “intelectual neurasténico”, Ernst Troeltsch “parece sugerir que el propio Simmel padecía esa neurastenia moderna que con tanta frecuencia describe” y su amigo Karl Joël sostiene que en Simmel es posible percibir “con particular intensidad los síntomas fundamentales de la época, una desazón nerviosa” (Frisby 1992: 143-144).



En cuanto a Kracauer, considera el devenir de la época una deriva que afecta directamente a aquellos inmersos en sus corrientes. El desarrollo económico es para él uno de los principales responsables de vaciar los valores existenciales tradicionales y de anular los sentimientos individuales, que ya no tienen posibilidad de integrar las funciones sociales. Para él, “el mundo pierde realidad” (Kracauer 2009: 56), a la vez que todo ello impide que el hombre “llegue hasta sí mismo” (Kracauer 2006: 182). Tras aferrarse desesperadamente al mundo espiritual, encuentra en la dialéctica materialista de la cotidianidad una forma de abordar el análisis del mundo moderno para intentar comprenderlo (al igual que Benjamin). Es la salida a esta superficie de lo concreto lo que le daría tiempo para respirar y mantenerse a flote.

Pero de todos los autores que tratamos, el carácter melancólico en Benjamin resulta el más sobresaliente no sólo en sus investigaciones, sino también en un plano personal. Benjamin escribe *Origen del drama barroco alemán* impregnado del carácter melancólico del héroe barroco. También estudia la figura de melancólicos como Proust y Baudelaire, y dedica al análisis de la melancolía moderna un capítulo en *La obra de los pasajes* titulado “D. El tedio, eterno retorno” (Benjamin 2005: 127-145). En él trata aspectos particulares como la lluvia y el polvo urbanos asociados con ese estado, se centra en la ciudad de París, en la teoría de Blanqui y en la idea de eterno retorno. Lo salpica de definiciones de otros autores,<sup>82</sup> combinadas con sus propias aportaciones. Entre las más interesantes de estas últimas, Benjamin asocia el tedio con un abismo y con un tiempo vacío, dos imágenes que remiten a una sensación de vértigo. Sin embargo, otra de un carácter muy distinto es la que se interpreta en el siguiente texto:

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces como en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia afuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa (Benjamin 2005: 131).

Ese forro de seda coloreado denota una pasión palpitante oculta por el paño del hastío. Y, en realidad, éste resulta una cubierta común y plural, pues presenta al tedio “como índice de participación en el dormir colectivo” (Benjamin 2005: 134). A su vez, este “paño cálido” y “forrado” recuerda al envoltorio de comodidad en el que el “hombre-estuche” (Benjamin 2010a: 347), el enemigo del carácter destructivo benjaminiano, se cobija. Es la inacción la que entrelaza estos conceptos (el paño cálido y el estuche): en uno no se cuenta y en el otro no se

---

82 Como la de “esta tristeza diserta y plana que se llama tedio” de Louis Veillot (Benjamin 2005: 131).

hace. Una inacción o adormecimiento que apunta a la muerte: “(Hebel: el tedio aguarda la muerte)” (Benjamin 2005: 143). Pero mientras el tedio actúa como somnífero y “Aguardar constituye en cierto modo el forro acolchado del tedio” (Benjamin 2005: 143), el carácter destructivo no espera a nada, pues “no percibe nada duradero [...] ve caminos por doquier” (Benjamin 2010a: 347). Parece que tras sus pistas, Benjamin presenta la melancolía como una encrucijada de la que es difícil zafarse: tras su apariencia gris existen sueños coloreados, pero parece imposible que estos traspasen la barrera de la impotencia y ocupen la realidad. Aparte de ello, una nota irónica en *La obra de los pasajes* rompe con el carácter más trascendental del hastío. Se trata de una conocida anécdota humorística atribuida a un tal “Carlin” sobre el actor Deburau (Benjamin 2005: 134).<sup>83</sup> En ella, Benjamin vuelve a presentar un callejón sin salida. La solución recomendada por el doctor a un paciente afectado por el tedio es recurrir a un espectáculo de humor. Sin embargo, la gran contrariedad aparece cuando se descubre que el protagonista de ese espectáculo es el mismo paciente.

En *Bajo el signo de Saturno* Susan Sontag analiza la figura de Benjamin (entre otras, como las de Paul Goodman, Antonin Artaud, Leni Riefensthal, Hans-Jürgen Syberberg, Roland Barthes y Elias Canetti) desde una perspectiva profesional y personal, reflejándolo en un ensayo del mismo nombre: “Bajo el signo de Saturno”.

Benjamin era lo que los franceses llaman un triste. En su juventud parecía marcado por “una profunda tristeza”, escribió Scholem. Se consideraba a sí mismo un melancólico, desdeñando las modernas etiquetas psicológicas e invocando la tradicional etiqueta astrológica: “Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: el astro de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras...” (Sontag 1987: 128).

Sontag observa dos características en la personalidad melancólica de este autor: la lentitud y el desatino. El mismo Benjamin las sugiere cuando en *El origen del drama barroco alemán* (1928), citando a Anton Hauber, expone cómo la influencia de Saturno vuelve al hombre “apático, indeciso, lento” (Benjamin 2007a: 371). Sontag relaciona la lentitud propia del melancólico con la paciencia: “se necesita algo que se parece a la paciencia para las labores de desciframiento del melancólico” (1987: 136). Una cualidad que, por otra parte, también se asocia con la figura del genio, como por ejemplo cuando William James determina que los fundamentos esenciales de la constitución del genio son la paciencia y la perseverancia. El otro rasgo melancólico asociado estrechamente con el primero, la indecisión o el desatino, entra en consonancia con su “carácter destructivo” que “Como ve caminos por doquier, a veces se ve en una encrucijada” (Benjamin 2010a: 347). Aunque, por otra parte, Sontag interpreta esa vacilación como su “propia falta de sentido práctico” (1987: 132). Este estado de indeterminación,

83 Véase al respecto la página 254 de esta tesis.

lejos de incomodarle, suponía para él un grado de equilibrio ideal, pues, según la autora, “las decisiones tendían a estropear el equilibrio de estas posiciones, la vacilación lo mantenía todo en su lugar” (Sontag 1987: 152). Algo que enlazará con su predilección por las obras inacabadas o en proceso, a las que más adelante nos referiremos.<sup>84</sup>

A pesar de la aparente falta de motivación de Benjamin como melancólico, acompañadas de la lentitud e indecisión de su carácter, parece ser que, por otro lado, presenta una implacable voluntad en el plano del trabajo, llegándose a convertir en ese contexto, según Sontag, en un “héroe de la voluntad” (1987: 146). Quizás, por esa razón, Scholem se sorprenda de “su capacidad de concentración, su abierta actitud ante lo espiritual, la armonía de su estilo en las cartas y los artículos de aquel año [1929] en que su vida se vio surcada por las más intensas emociones, por los mayores trastornos y esperanzas desengañadas” (1987: 164). De todo ello parece establecerse una relación entre el melancólico y el *workaholic*, pues a la hora de trabajar el primero también es capaz de volcar toda la intensidad y exhaustividad de su atención dentro de lo que sus límites naturales le permiten. Esta capacidad de perseverancia hace de los melancólicos, nos dice Sontag, “los mejores adictos, pues la verdadera experiencia adictiva siempre es solitaria” (1987: 146).

### 2. j. III. *Alternativas posibles o ‘cómo ponerse el abrigo del revés’*<sup>85</sup>

La enfermedad de la época, llámese desorden nervioso, neurastenia, hastío, tedio o melancolía (más el resto de fobias y patologías derivadas), lo que en realidad parece evidenciar es una reacción o adaptación al medio, a la vez que un escape del individuo ante las agresiones sufridas en él. Así lo explica Benjamin cuando habla del tedio en Baudelaire, al decir que el poeta interpone “El *spleen* como dique contra el pesimismo. Porque Baudelaire no es pesimista. Y no lo es porque en él hay un tabú respecto del futuro” (2008a: 263). Si, a su vez, el *spleen* es “el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente” (Benjamin 2008a: 266) es en las ruinas de esta catástrofe donde Baudelaire halla sus alegorías y puede reencontrarse con el mundo. Algo que, bajo el punto de vista benjaminiano, bloquearía el sentimiento pesimista. Por otra parte, si el pesimismo se corresponde con una visión negativa del presente hacia el futuro, podemos pensar que la mirada del *flâneur* hacia un tiempo remoto intenta evitar la influencia del pesimismo. Con todo ello, podríamos decir que el *spleen* supone una forma de resistencia para el dandi. Pero éste no se encuentra lejos de otro caso de melancólico

<sup>84</sup> Véase al respecto la página 284 de esta tesis.

<sup>85</sup> Para entender este título, recordemos cuando Benjamin dice: “El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. [...] Pues ¿quién podría volver hacia afuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa” (2005: 131).

que le precede: el del alegórico barroco. A tenor de ello, Benjamin nos cuenta:

En la medida en que este síntoma de despersonalización [la melancolía] se entendió como extremo grado de estar triste, el concepto mismo de esta patológica constitución, en la cual cualquier cosa, incluso la más insignificante, a falta de una relación natural y creativa con ella, aparece como cifra de una enigmática sabiduría, entrará en un contexto incomparablemente más fecundo. Conforme a éste es el hecho de que en torno a la figura de la ‘Melancolía’ de Durero yazcan por el suelo sin usar los utensilios de la vida diaria en calidad de objeto del rumiar (Benjamin 2007a: 354).

Federico Galende nos explica al respecto que, en ese caso, Benjamin expone que:

[...] la tristeza es un tipo de disposición melancólica que tiende a desligarse de la condición empírica del sujeto para vincularse, de un modo interior, a la plenitud de un objeto. La tristeza [...] [comporta] un ‘abismarse’ del saber en la plenitud del objeto a la que se encuentra vinculado. [...] en esta relación de plenitud con el objeto lo que se revela no es la muerte de la intención sino al revés: es su intensificación (Galende 2009: 104).

Para Benjamin, la mirada melancólica del alegórico convierte un objeto predefinido en algo distinto de lo que en realidad es. Galende nos indica que “Benjamin habla de la disposición de la tristeza en términos de ‘intensificación’ y de ‘profundización’” (2009: 106). Y con esas cualidades el melancólico se sumerge en el objeto que se revela precisamente por su condición de ruina del mundo. La contemplación que despliega sobre él equivale a “rumiar” para Benjamin. Pero no podemos asumir ese pensar desde un punto de vista esterilizadamente racional, sino que el “rumiar” tendría más que ver con aquello a lo que se refiere Enrique Santos Discépolo, autor del conocido tango “Cambalache” (1935), en aquella frase que acuña: “La tristeza es el corazón que piensa”. Es así cómo Galende aclara que para la tristeza es posible “reavivar un mundo ya despojado de todo valor, un mundo desalojado previamente” (2009: 106-107). Otro modo de pensar y una manifiesta intensificación mostrarían las claves de una sabiduría adscrita a la condición melancólica y, por ende, despierta.<sup>86</sup>

Otros medios propuestos por Benjamin para hacer frente al tedio son el coleccionismo y el callejeo, pertenecientes los dos al contexto de la ociosidad, que no al del ocio. Podríamos pensar que Benjamin considera un coleccionismo de objetos materiales al primero y al segundo uno de memorias inconscientes o imágenes premodernas. A partir de ellos, Benjamin ve posible, en cierta medida, recomponer el estado de dispersión del mundo, lo cual supone una actitud comprometida con su contexto e integrada en la realidad. Reconfigurando esa realidad circundante, tanto el coleccionista como el paseante se reordenan a sí mismos según su propio criterio. Pero además, para Benjamin

<sup>86</sup> Cabe recordar aquí dos breves poemas de Mario Benedetti en los que también destaca el valor melancólico: “de mis tesoros/ me quedo con la vieja/ melancolía” (2008: 34); “en tiempos duros/ no hay refugio más sano/ que la tristeza (2008: 70).

esto significa que “lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta [...] Hay un saber aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar” (2005: 394).

Añadiríamos como alternativa la diversión, aunque dentro de ella encontramos diferentes variantes. Una forma de diversión es la que configuran actitudes de escape, que dan la espalda a la imagen melancólica que produce la realidad. La fantasmagoría de la mercancía, los juegos de azar, los cafés, los parques de atracciones y el cine más cercano a patrones hollywoodienses vendrían a conformar una venda temporal. Todo ello entra en perfecta sintonía con el ámbito del consumo y la vivencia (*Erlebnis*), pues el hastiado desea continuamente nuevas atracciones, en la misma medida que el melancólico barroco consume alegorías que pronto se vacían de sentido. Benjamin nos cuenta que “Él [el hombre] se deja llevar por sus manipulaciones [de la mercancía] al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás” (Benjamin 2005: 42). Dentro de esta dinámica moderna de apetencias en bucle, el hastiado se mueve entre la necesidad de intensificar continuamente los estímulos que recibe y la imposibilidad de reaccionar a ellos en la misma medida, pues todos acaban convirtiéndose en “emblemas vacíos” (Benjamin 2007a: 404). Por esta razón, Simmel habla de la atrofia o incapacidad de reacción de su sistema nervioso ante tal sucesión de estímulos. Pero, aparte de que esos productos se conviertan en meras mercancías que provean al consumidor de un disfrute temporal, Benjamin cree en su potencial. Él identifica el desarrollo de la producción en el siglo XIX como un elemento emancipador de aquellas formas oníricas del pasado. La ingeniería, la fotografía, el grafismo publicitario, el montaje literario: todos ellos dialectizan con sus formas pasadas en una estrategia del despertar histórico. El despertar del presente se identifica con el “‘ahora de la cognoscibilidad’ en el que las cosas ponen su verdadero gesto –surrealista–” (Benjamin 2005: 466). Benjamin deja claro que “la salida auténtica de una época tiene la estructura del despertar” y para ello, esa salida debe ser “gobernada enteramente por la astucia” (2005: 193). Astucia sabia para emplear en su favor todos esos medios que su tiempo le ofrece al hombre y construir su propio presente.

El desarrollo técnico de los transportes aporta un elemento primordial: la aceleración. El descubrimiento de nuevos ritmos supone la posibilidad de “aliviar a los enfermos, como en otros tiempos las montañas o las costas más meridionales” (Benjamin 2010a: 88). Es en los parques de atracciones donde el ciudadano puede experimentar de forma más accesible e intensiva la velocidad a la que Benjamin se refiere.

En este aspecto, los parques de atracciones son forma previa de los sanatorios. El estremecimiento que procede de una auténtica experiencia cósmica no se encuentra

atado a ese minúsculo, limitado fragmento natural, que solemos llamar ‘naturaleza’ (Benjamin 2010a: 88).

Benjamin propone que la experiencia artificial de la que proveen estos lugares asociados a la metrópoli resulta ser una especie de antídoto contra lo que ella misma supone. El cine (o, más bien, cierto tipo de cine) equivale a otro de esos antídotos contra “la peligrosidad de las tensiones que ha producido la tecnificación con consecuencias en las grandes masas –tensiones que observadas en sus estadios críticos adoptan un carácter por completo psicótico–” (Benjamin 2008a: 39). Contra esas psicosis, ciertas películas “en las que un forzado desarrollo de fantasías sádicas o concretos delirios masoquistas” (ibíd.) ofrecen una inmunización psíquica. Esas películas comportan un alto grado de humor e ironía, cercanas por tanto a la sátira del surrealismo y del dadaísmo; lo que compondrá una importante baza de la resistencia al tedio y sus derivados. La “carcajada colectiva” responde así a una forma de vacunación que, para Benjamin, “representa sin duda el estallido, prematuro y por tanto saludable, de tales psicosis” (ibíd.).

Benjamin tiene claro que “la técnica está organizando una *physis* en la que el contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y en las familias” (2010a: 88). Pero también cree en la posibilidad de que la gente pueda “adueñarse de su nuevo cuerpo” (ibíd.) por medio de esa misma técnica. Brecht expone una preocupación similar cuando se refiere a que

Los grandes edificios de la ciudad de Nueva York y los grandes descubrimientos de la electricidad no son suficientes para aumentar la sensación de triunfo de la humanidad. Lo que en realidad importa es que un nuevo tipo de hombre debería estar evolucionando, en este preciso momento, y que todo el interés del mundo debería estar concentrado en su evolución (Brecht 1992: 18).

La “fuerza del proletariado” (Benjamin 2010a: 88), aquella que surge de las grandes masas urbanas, es la única capaz de hacer avanzar al hombre, también para Brecht, y de hacerse con su nuevo cuerpo técnico, según Benjamin, para, de esa forma, poder mantenerse aparte de las psicosis: “Pues lo vivo supera solamente el delirio de la destrucción en la embriaguez de lo que procrea” (Benjamin 2010a: 89).





## II. BENJAMIN Y LA DISTRACCIÓN MODERNA

### 1. Atención y distracción: una antagonía porosa

El tándem que la atención y la distracción componen como antónimos se basa desde un principio en una relación desigual. Mientras la atención viene disfrutando a lo largo de los siglos de un respaldo histórico, a la distracción se la considera tradicionalmente su opuesto denostado. Una prueba de la preponderancia de la atención la encontramos en el campo de la lingüística, donde, por regla general, su aparición es siempre anterior al de la distracción. En el caso de la lengua castellana, es en la 1ª mitad del siglo XII cuando surge el verbo ‘atender’, algo que se retrasa hasta la 2ª mitad del XV en el caso de ‘distracer’. Más de tres siglos de diferencia constatan la autoridad de la atención, mientras que la distracción aparece, además de tarde, a la sombra de la primera. De ahí que tradicionalmente se hayan venido asumiendo como representantes de conceptos antagónicos.

En cuanto a sus diferencias, ‘distracer’ contiene el verbo ‘traer’, que describe el movimiento desde un punto hasta aquél desde donde se habla. ‘Atender’, por su parte, contiene el verbo ‘tender’ que define, en cambio, un movimiento en sentido contrario al anterior: dirigido desde el punto donde se habla hacia otro aparte. En la distracción es el sujeto el que se separa en múltiples partes, o más bien su atención, atraída por focos diversos. El objeto, o más bien la multitud de estos, a-traen al sujeto y le distraen o alteran (*dis-*) la conexión entre él y un escopo anterior, por lo que el verbo en su forma no reflexiva habla en nombre del objeto, no del sujeto. En cambio, en la atención el sujeto se traslada, separándose en cuestión de tiempo o espacio desde donde estaba en un primer momento, hacia (*ad-*) otro diferente. En este caso, es el sujeto quien tiende o se dirige hacia el objeto, por lo que el verbo se enfocaría esta vez desde el punto de vista del sujeto.

Esquemáticamente hablando, podríamos establecer que mientras en la distracción prima lo múltiple y la separación, en la atención lo hace la contención y el acercamiento. Pero, pese a que entre ambos términos las diferencias se marcan claramente, estos límites se desdibujan a veces, traspasando fronteras e invirtiendo un orden que, para sorpresa de muchos, termina a veces compartiendo un mismo territorio. De acuerdo con ello, tal y como nos advierte George Berkely: “Para descubrir la verdad lo principal es haberse cuidado de que términos mal comprendidos nos lo impidan: casi todos los filósofos advierten de ello, [pero] pocos lo tienen en cuenta” (2009: 43). Intentemos comprender entonces cuál es ese espacio borroso que los dos términos comparten. En primer lugar señalaremos que ambos implican distancia y movimiento, eso sí, en distintas

direcciones. Asimismo, en los dos existen ciertas acepciones que coinciden en describir un estado de inmovilización o inhibición, de donde surge un territorio compartido: el de la abstracción. Dada esta convergencia, podremos decir que un sujeto abstraído lo puede estar bien distraído o bien atentamente. Por otra parte, pese a que el prefijo ‘*dis*’ confiera a la distracción una cualidad intransitiva, al implicar que se deja de atender a algo (aunque más tarde veremos que en determinados sujetos con mayor coeficiente intelectual no tiene por qué), también abre la posibilidad a que el sujeto comience a atender a otra cosa. Así, la naturaleza de distraer sería en realidad implícita o indirectamente transitiva. En estos términos podríamos interpretar el fenómeno de la distracción como un derivado de la atención al ocurrir un cambio de foco o al mantener varios de ellos simultáneamente. De todo ello podemos comprender el poco sentido que supone desligar tajantemente un concepto de otro, pues ambos forman parte de una relación porosa. Y, aunque los dos puedan ser entendidos como opuestos, no dejan en cambio de complementarse e imbricarse el uno en el otro.

### 1. a. Aproximaciones etimológicas a la atención

La palabra atención encuentra su origen en el latín. Proviene del verbo latino ‘*attēndō*’, formado por el prefijo ‘*ad*’, que indica dirección hacia algo,<sup>87</sup> y el verbo también latino ‘*tendō*’, cuya traducción al castellano se corresponde con tender, extender, estirar, desplegar o desenvolver. En otros idiomas europeos ese mismo verbo latino también se transforma, por ejemplo en el inglés ‘*to attend*’ (que significa prestar atención, pero también asistir a algún sitio y ocuparse de alguien o algo), en el francés ‘*attendre*’ (que equivale a aguardar) y en el italiano ‘*attendere*’ (con la misma significación que en nuestro idioma). En el caso del castellano el verbo ‘*atender*’ surge como un cultismo del latín hacia el año 1140 y, en su evolución hasta nuestros días, sus significaciones no han variado tanto respecto de su origen como en idiomas como el inglés o el francés.<sup>88</sup> Debido a ello, el significado más común del verbo atender en castellano encuentra su equivalencia en estas otras lenguas en otros verbos de diferente raíz, como por ejemplo con ‘*to mind*’ en inglés o con ‘*considérer*’ en francés. Sin embargo, Jonathan Crary nos señala que, dado el notable interés que este concepto alcanza a finales del siglo XIX, surge entonces una inclinación por devolver al término (interpretamos que habla del inglés ‘*to attend*’) algunas de sus connotaciones originales en latín en el sentido de ‘atrapar’ o ‘cautivar’, en razón de las investigaciones sobre la percepción que tienen lugar en esa época.

87 Además de “tendencia, proximidad, contacto, encarecimiento” según la Real Academia Española (RAE 2009: 42).

88 Algo que no ocurre con su sustantivo, ‘atención’, que comparte significado con los anteriores idiomas (‘*attention*’ en inglés, ‘*attention*’ en francés y ‘*attenzione*’ en italiano).

Si ahora nos centramos en su significado en castellano, el verbo ‘atender’ obedece a extender algo en cierta dirección.<sup>89</sup> En su sentido más literal y consecuente con su origen latino, ‘atender’ significa tender los sentidos hacia algo. Esta faceta puede presentarse a través del oído y de la vista, aunque metonímicamente también puede aplicarse al mismo sujeto, significando ‘tender hacia’ o ‘tenderse’. Pero, pese a aludir a los sentidos, al desplegar la atención se constata una intención y/o un esfuerzo, por lo que resulta inevitable relacionarlo con la voluntad.

Derivado de lo anterior, otro punto importante del verbo en castellano es que marca una direccionalidad clara hacia el objeto atendido con el fin de acotarlo. De esta forma, encontraríamos sinónimos como ‘interesarse’, ‘considerar’, ‘conceder valor’, ‘preocuparse’, ‘observar’ o ‘vigilar’. Con lo cual, podemos confirmar la relevancia con la que se considera al objeto al que se atiende. Como último aspecto a destacar de su significado, haremos referencia a la acepción heredada de su origen latino por la que atender a alguien o a algo también significa ‘dedicarse a’ u ‘ocuparse de’. En ese caso, aquello que se aplicaría al objeto de atención sería el sujeto mismo con todas sus capacidades.

Pasemos ahora al sustantivo. En latín ‘*attentio*’ es equivalente a nuestra ‘atención’ y sus diferentes acepciones varían en función de las del verbo, por lo que significa aplicación en una dirección, así como también interés o cuidado. En este sentido, se identificará además con las condiciones más frecuentes o que mejor facilitan dicho interés, equivaliendo igualmente a la quietud o el silencio con que se percibe algo. Además, la direccionalidad con la que la atención se emplea denota significaciones de vigilancia y advertencia. Ante tal concentración de intención y/o esfuerzo, la atención dará lugar a otra acepción en latín: ‘intensión del ánimo’. En cuanto a la atención en castellano, asumimos estas significaciones latinas y le añadimos el carácter de respeto o cortesía que conlleva en nuestra lengua, así como la equivalencia a una ocupación y, en plural, a negocios y obligaciones. Por último, añadiremos el hecho de que en castellano el sustantivo funciona ‘de modo performativo’ al suponer él mismo, a modo de interjección, una misma llamada de atención: ‘¡atención!’. Con ella se señala tanto algo chocante o extraordinario, como un peligro o algo a tener en cuenta, por lo que consideraremos la sorpresa y la alerta cualidades intrínsecas a este concepto. Por otra parte, el hecho de que algo o alguien llame la atención<sup>90</sup>

89 Vale la pena observar en ese sentido la expresión inglesa ‘*attention span*’, que describe un período de concentración en términos de duración de atención. El verbo ‘*span*’ significa trazar un puente hacia otro lado. Algo que, por otra parte, también se hace visible en el verbo ‘tender’ que conforma la palabra en castellano, pues éste equivale a “Suspender, colocar o construir algo apoyándolo en dos o más puntos” (Real Academia Española [RAE] 2009: 2154).

90 Resulta llamativo el hecho de que la acción correspondiente a ‘llamar la atención’ se formule como ‘prestar atención’, encontrando la expresión equivalente en inglés ‘*to pay attention*’, formada con el verbo ‘*to*

puede ser un hecho tanto apreciado como censurable, aunque, eso sí, distinguiéndose siempre de una generalidad. Por último, ‘llamar la atención’ puede también significar reprender a alguien por cierta falta que haya cometido.

Para concluir este apartado, aludiremos al adjetivo. El participio perfecto latino *attēntus* se corresponde con significaciones que ya habíamos visto en el verbo, como ‘interesado’, ‘aplicado’, ‘cuidadoso’ y ‘vigilante’; pero en esta forma específica también suma las cualidades de ‘parco’ y ‘económico’, teniendo en cuenta que el sujeto o la cosa atenta se encuentran dirigidos a un solo elemento o a unos pocos concentrados en el mismo lugar. En castellano se le añade el significado de ‘cortés’ o ‘respetuoso’. Sin embargo, un hecho a destacar es que, en su origen latino, ‘*attēntus*’ también resulta ser el participio perfecto del verbo ‘*attīnēō*’,<sup>91</sup> que en su caso significa ‘adicto a’. Esta relación con ‘*attīnēō*’, con el que además del participio también comparte acepciones similares como extenderse hasta algo y contenerlo, podría trascender connotando al adjetivo procedente de nuestro ‘*attēndō*’ actitudes obsesivas e incluso patológicas. Otro de los verbos a los que se aproxima es el verbo ‘*attēnto*’ (o ‘*adtēnto*’ o ‘*attemptō*’) compuesto de ‘*ad*’ y ‘*tentō*’ o ‘*tēmtō*’ (equivalentes a tentar). Las significaciones de ‘*attēnto*’, a su vez, se podrían dividir en cuatro bloques. El primero tiene que ver con una cualidad táctil: ‘tentar’, ‘tocar’, ‘llevar la mano a algo’. El segundo, con intentar algo: ‘tantear’, ‘sondear’, ‘solicitar’, ‘procurar’, ‘probar’, ‘intentar’, ‘ensayar’. El tercero con llevar algo a cabo: ‘mover’, ‘comenzar’, ‘emprender’, ‘acometer’. Y el cuarto con agredir: ‘sonsacar’, ‘atentar’, ‘atacar’, ‘procurar corromper’, ‘tratar de seducir’. Además de ello, se ha de señalar su equivalencia a ‘sorprender’. Su sustantivo ‘*attentatō*’ se traduce como ‘acción de atentar o de tocar’ y como ‘tentativa’. La razón de traer a colación este verbo es que presentando una obvia similitud fonética con ‘*attēndō*’, los significados del verbo ‘*attēnto*’ se corresponden con características de la “recepción en la distracción” benjaminiana como la cualidad táctil, la sorpresa del *shock* y la movilización de las masas, trasluciendo en esa relación las estrechas conexiones entre términos aparentemente antagónicos: atención y distracción.

### 1. b. Aproximaciones etimológicas a la distracción

El verbo ‘distraer’ en castellano, con la misma raíz que el inglés ‘*distract*’, el francés ‘*distraine*’ y el italiano ‘*distrarre*’, proviene del verbo en latín ‘*distrāho*’. En

---

*pay*, pagar, o correspondiéndose en francés con ‘*faire attention*’ a partir del verbo *faire*, hacer. En italiano sirven combinados con ‘*attenzione*’ tanto el verbo ‘*prestare*’, prestar como en español, o ‘*fare*’, hacer como en francés. La curiosidad radica en que mientras en inglés, en español y en italiano los verbos expresan un intercambio de valor, en francés y en italiano se percibe un acto de creación de la atención

91 Equivalente a: “tener cogido, retener, contener; detener; guardar; intr.: extenderse hasta, tocar; importar, interesar” (García de Diego 1999: 47).

el verbo latino el prefijo *'dis'* implica separación,<sup>92</sup> mientras que el verbo *'trāho'* equivale a 'traer', 'arrastrar', 'tirar hacia sí', 'dirigir', así como 'persuadir a alguien'. Al igual que ocurría con 'atender', en castellano el verbo 'distráer' también supone un cultismo del latín que será aplicado a partir de la 2ª mitad de siglo XV. Su sustantivo, distracción, aparece en 1580 y encuentra equivalentes derivados del latín en inglés con *'distractiō'*, en francés con *'distractiō'* y en italiano con *'distrasione'*.<sup>93</sup>

Una traducción literal del verbo latino *'distrāho'* sería la de tirar en sentidos diversos. En nuestro caso, sería la atención del individuo la que se llamara en varias direcciones a la vez, configurando así un estado distraído. Al hilo de esa imagen, en la que existen fuerzas actuando en direcciones dispares, el verbo latino también deriva al significado de 'dividir', 'separar', 'dispersar' o 'disolver'. En este punto, se ha de señalar que otro verbo muy próximo: *'dispergō'* en latín y 'dispersar' en castellano, a veces se utiliza como el sinónimo de 'distráer'. La diferencia entre ellos radica en que mientras *'distrāho'* se centra en la división de las partes, en el acto de su separación, la imagen de *'dispergō'* lo hace sobre el efecto de esta división o consecuente distribución relativa de los elementos distanciados en el espacio. Continuando con la dimensión espacial, el tirar en varios sentidos de *'distrāho'* coincide con *'divertō'*, divertir, que significa 'volver hacia varias direcciones', 'oponer', 'separar', 'alejar'. En castellano, la relación entre 'distráer' y 'divertir' no sólo comparte la que existe en latín, sino que le suma el significado de 'retener gratamente la atención', en el sentido de 'entreterner'. Una acepción que también comparte el verbo en su forma reflexiva: 'distráerse', con el valor de 'entreternerse' o 'evadirse'.

En torno a un carácter más violento, en el verbo en latín también existen acepciones como 'desgarrar', 'despedazar' o 'descuartizar'. Este significado de 'distráer', hoy obsoleto, definía una forma de tortura a base de separar violentamente los miembros del cuerpo de los condenados, utilizando generalmente caballos. Cada parte del cuerpo era separada de su conjunto y, por tanto, distraída.<sup>94</sup> Esta faceta se hace presente a su vez en el verbo *'distrac-*

92 Además de negación o contrariedad y distinción, según la RAE.

93 En este caso, por nuestro posterior análisis de la distracción en Walter Benjamin, hemos de añadir que, aunque el verbo en latín *'distrāho'* no se corresponde directamente con otro de origen germánico, las diferentes acepciones del verbo latino equivalen a distintos términos en alemán. Etimológicamente *'Entrückung'* es la palabra más similar al término distracción, pues el prefijo *'ent'* significa separación y el verbo *'rücken'*, tirar o arrastrar. Pero en la práctica, es la palabra *'Zerstreuung'* la que más cerca se encuentra a nuestro empleo más generalizado de distracción

94 La *Gazette d'Amsterdam* describe este tipo de tortura en 1757: "Finalmente, se le descuartizó [...] Esta última operación fue muy larga, porque los caballos que se utilizaban no estaban acostumbrados a tirar; de suerte que en lugar de cuatro, hubo que poner seis, y no bastando aún esto, fue forzoso para desmembrar los muslos del desdichado, cortarle los nervios y romperle a hachazos las coyunturas" (citado en Foucault 2006: 11).

*tiāre*’, derivado de su participio perfecto ‘*distractus*’, que significa literalmente ‘despedazar’. Pero la violencia presente en el latín ‘*distrāho*’ deriva incluso en una acepción equivalente a ‘destruir’, por lo que es un buen momento para señalar la proximidad lingüística entre distracción y destrucción, que más adelante trataremos en este capítulo en relación a los escritos de Benjamin.

Por otra parte, otro de los sentidos de ‘*distrāho*’ refleja la incapacidad para atender o dirigir todo el potencial de concentración sobre un solo objetivo, con acepciones como ‘estar perplejo entre varias opiniones’, evidenciando así una razón para convertir ‘distraer’ en el antónimo de ‘atender’. Sin embargo, hemos de resaltar el hecho de que el origen de este significado deriva del reparto de la atención entre múltiples elementos y no de la anulación de ésta. Esto determina tanto en latín como en castellano una naturaleza transitiva de la distracción, pues su relación con el término atención no siempre resulta tan simple como desviarla de un primer objeto, sino que a veces implica *también* atender a un segundo objeto.

Por otra parte, el valor de ‘alejar’ o ‘apartar’ comparte el contexto espacial de su primera significación, la más literal (tirar en diversos sentidos). Este separar, que también implica restar una parte respecto de la cantidad original de algo, lleva a pensar en la distracción como una substracción de la atención del sujeto. En castellano también se aplica a este carácter de separación un sentido moral por cuanto la desviación que supone distraer puede comportar la corrupción de alguien o algo.

La familia léxica de ‘distraer’ en castellano heredará del latín desde el siglo XVI las acepciones que hemos venido analizando, pero a partir del siglo XIX su sentido cambia, dejando atrás algunas significaciones, como la de ‘despedazar’, y concentrándose más en otras cuya presencia no era tan relevante anteriormente, como la de ‘estar perplejo’. A partir de entonces nuestra distracción también se identificará con ‘inadvertencia’, ‘desadvertimiento’, ‘desapercibimiento’, ‘desatención’, ‘embabiamiento’, ‘descuido’, ‘imprevisión’, ‘irreflexión’, ‘olvido’, ‘enajenamiento’ o ‘inconsciencia’. A través de este nuevo contexto semántico, el sentido que adopta la distracción se dirige bien hacia la involuntariedad, bien hacia a un estado inactivo por la confusión o la sobrecarga al atender a diferentes elementos simultáneamente. Una faceta que en su origen latino también existía, aunque sin tanto protagonismo.

Derivado de ‘*distrāho*’, el significado del sustantivo ‘*distractiō*’, correspondiente a nuestra ‘distracción’, coincide con las acepciones del verbo al identificarse como ‘separación’, ‘división’, ‘diferencia’ o ‘discordia’. En castellano, además de equivaler a la ‘acción y al efecto de distraer’, la distracción también se identifica con aquello que lo genera, como una actividad o un espectáculo. Según este planteamiento, un espectáculo no portaría la distracción, sino que la encarnaría directamente. Aparte de la ‘acción y el efecto de distraer’, la



distracción se corresponde en castellano con el estado de quien está distraído. Aunque en nuestra lengua ambas posturas se reflejen en una misma palabra, no ocurre así en alemán, como más tarde veremos, ya que esos dos sentidos se diferencian mediante los sustantivos ‘*Zerstreuung*’ y ‘*Zerstreutheit*’ respectivamente. El primero (‘*Zerstreuung*’ o la ‘acción de distraer’) supone algo que atrae la atención apartándola de aquello a lo que antes se aplicaba y fijándola en otra cosa, convirtiéndose así en una distracción ‘atractora de atención’ y de tipo transitivo. En el segundo (‘*Zerstreutheit*’ o el ‘estado de distraído’) el sujeto no atiende a lo que en un principio atendía, por lo que únicamente se acusa la ausencia respecto del primer foco, sin considerar la posibilidad de que la atención se vea aplicada a un segundo objeto de atracción. Esto nos hace considerarla una distracción de tipo intransitivo, además de una abstracción distraída.

En el caso del participio perfecto ‘*distrāctus*’, equivalente a ‘distraído’, su sentido es el de ‘dividido’ u ‘ocupado’. En cuanto al castellano, este participio o adjetivo otorga al sustantivo que acompaña un carácter de paciente o agente dependiendo del verbo que le preceda. Por ejemplo, alguien que esté distraído comportará el carácter de paciente de la distracción,<sup>95</sup> mientras que un espectáculo que sea distraído lo hará como agente de la distracción. En otras lenguas, como en inglés y en francés, sí existe esa diferencia dependiendo del tipo de participio: de presente o de pasado. El participio pasado se correspondería con estar distraído, como en ‘*distracted*’ en inglés y ‘*distrat*’ en francés. El participio presente lo haría con ser distraído o ejercer la distracción, como en ‘*distracting*’ en inglés y ‘*distrayant*’ en francés. En latín podemos encontrar esa diferencia en forma de sustantivo con la palabra ‘*distrāctor*’, equivalente a aquél que ejerce la distracción, como la persona que separa las partes de ciertas cantidades, en forma de vendedor, cambista o banquero. Si ahora nos trasladamos al contexto de la atención, repararemos en que no existe equivalente en cuanto a un elemento que desprenda atención dispuesta a ser aprehendida (un hipotético ‘*atentor*’) y, por tanto, atendida por un sujeto. Más bien, el elemento ‘*distractor*’ hace las veces de aquél que llama la atención gracias a su cualidad fática (aquella que “se impone a la atención y obliga a mirar” –Virilio 1998b: 26–).

### ***1. c. La abstracción como lugar común de la atención y la distracción***

Como antes habíamos planteado, es en la abstracción donde convergen estos supuestos antónimos, generando tanto una abstracción atenta, como distraída. En este contexto ambos coinciden en una inmovilización o inhibición de las

<sup>95</sup> Cuando se dice que alguien está distraído equivale a entretenido o divertido, interpretándose que el sujeto no es plenamente consciente mientras permanece en dicho estado.



facultades del sujeto. William James plantea esta paradójica coincidencia al decir:

Cuando estamos absortos en la atención intelectual podemos llegar a tal grado de inatención de las cosas externas como para decir que estamos “abstraídos”, “absortos”, o “distracts”. Toda ensoñación o meditación concentrada puede llevarnos a este estado (James 1989: 333-334).

La abstracción procedente del verbo latino *‘abstrāho’* comparte con *‘distrāho’* su raíz a través del verbo *‘trāho’*. El prefijo *‘ab’* (aunque en este caso se use *‘abs’* por preceder a una *‘t’*) significa un punto a partir del que se realiza la acción. De manera que *‘abstracción’* se identifica con un distanciamiento que connota un cambio de dirección desde un punto en concreto, mientras que *‘distracción’* supone una separación surgida de la división de algo en una o en distintas direcciones sin especificar.

Por otra parte, la relación entre *‘atención’* y *‘abstracción’* también existe desde su origen latino. Uno de los sentidos de *‘attēndō’*, *‘atender’*, muy próximo a aquél que lo asociaba a la quietud y al silencio, también se corresponde con la paralización, equivaliendo así a definiciones como *‘parar la atención o el pensamiento en algo’* y a sinónimos como *‘observar y fijarse en algo’*. También el castellano hereda esta faceta, pudiéndose interpretar el verbo *‘atender’* como *‘abstraerse o sumirse en algo’*. Además, un lapso de tiempo prolongado de atención identifica a su vez *‘attēndō’* con *‘considerar’* y *‘meditar’*, enfatizando el estatismo y el aislamiento presentes en la atención concentrada. Así lo plantea James al contarnos que “Vieta, el matemático, se hundía a tal grado en la meditación, que por horas parecía más muerto que vivo; durante esos momentos estaba totalmente inconsciente de lo que ocurría a su alrededor” (1989: 333- 334). Es quizá por ello por lo que, avanzando en su relación con la inhibición de la movilidad, este sentido del verbo evolucionará hasta significar esperar o aguardar. Un significado que predomina en el caso de la evolución del término en francés como *‘attendre’*. Todo ello da lugar a un contrasentido, pues si la raíz del verbo en latín implica movimiento y direccionalidad hacia algo, el hecho de esperar conteniendo la acción no denota tal origen. Sí podría reflejar la movilidad, en cambio, si asumimos ese aguardar como una moción desiderativa hacia el objeto deseado. Hasta aquí, tanto *‘abstracción’* como *‘atención’* reflejarían una naturaleza claramente transitiva: en la primera se describiría el recorrido a partir de un punto hacia otro lugar, mientras que en la segunda, se traza el recorrido hasta otro punto. Por otra parte, en el caso de ejemplos como *‘fijarse’* o *‘meditar’*, el movimiento de atender ya habría tenido lugar, puesto que el sujeto se habría desplazado, física o mentalmente, hacia el objeto con anterioridad y sería la acción de permanecer junto a él la que tendría relevancia aquí.

En cuanto a *‘distrāho’*, también puede adoptar un sentido equivalente a *‘abstrāho’*.

En su caso, la abstracción distraída surge, por una parte, cuando el individuo duda o se encuentra perplejo, luego paralizado. Ahí ‘distracción’ equivaldría a una situación en la que, al estar repartido entre varios elementos, el sujeto ve mermada su capacidad de actuación, inhabilitándose o rebajándose su respuesta a los estímulos u objetos de atención. Pero, por otra parte, podríamos asumir otro tipo de ‘abstracción distraída’ que se corresponde con un estado de traslado. Aquél que revela el prefijo de la separación ‘dis’ y que evidencia un desplazamiento por el que el sujeto se ha transportado desde el primer foco de atención hasta un segundo. Algo que enlaza con el desplazamiento de la abstracción, para lo que también ha de presentar un estado prolongado de atención en el segundo foco.

### ***1. d. La posibilidad de convivencia entre la atención y la distracción***

James T. Tiedge (Universidad de Marquette, Wisconsin) demuestra en su estudio *Clarifying the Concept of Distraction (Aclarando el concepto de atención)* (1975) este estado compartido entre los supuestos antónimos. Desde el comienzo del documento Tiedge sitúa una contradictoria relación entre la persuasión (equivalente a la atracción de la atención) y la distracción (correspondiente a la desviación de la atención), o lo que es lo mismo: a la atención y la distracción. En su estudio, ambas aparecen conjugadas de formas muy distintas y es precisamente la forma de hacerlo la que determinará la experiencia del sujeto: atención o distracción, o quizá ambos.

Para Tiedge existen dos tipos comunes de distracción: un primero que implica un estímulo sin contenido que distrae y un segundo en el que participa un estímulo con contenido o mensaje que distrae. En el primer caso, los estímulos carentes de mensaje provocan que el sujeto filtre dichas distracciones para continuar con la actividad principal a la que se presta atención. A esta tipología distraída la considerará *distracción respecto de un mensaje* (Tiedge 1975: 182). En el segundo tipo de distracción, los estímulos portarían un tipo de mensaje, pudiéndose dar la situación en la que el sujeto atiende al primer estímulo (el persuasivo) a la vez que al segundo (el añadido que distrae) intentando interpretarlos simultáneamente. Tiedge señala este tipo, denominado *distracción respecto de un mensaje y hacia un mensaje* (ibíd.), como el más extendido de los fenómenos distraídos, destacando fundamentalmente la naturaleza transitiva de la distracción.

Con esta diferenciación, Tiedge establece la categorización más fundamental a la hora de identificar el fenómeno de la distracción y de relacionarlo con la atención. Si en el primer tipo la distracción tiene un carácter de interferencia y tiende a ser filtrada, en el segundo caso, el más relevante para nosotros, la distracción comporta una dimensión atencional. En él podría darse un cambio de foco, pero

también dos focos simultáneos, ya que subraya la posibilidad de que el sujeto pueda procesar el estímulo o mensaje que distrae al mismo tiempo que el primer mensaje al que atendía. El recorrido en este segundo tipo, además del movimiento atencional de ida y vuelta hacia el primer mensaje, se sumaría otro dirigido hacia el nuevo estímulo. Éste será para nosotros uno de los hallazgos más destacables de Tiedge: el hecho de que la distracción pueda ser considerada como el aumento en la recepción del sujeto al sumarse el estímulo que distrae al que era atendido, pudiéndose reducir o no la recepción del mensaje original, al depender del nivel de complejidad de la distracción añadida. Es por ello que este autor concluye que la distracción puede consistir en la adición de alguna forma de estímulo (*op. cit.*: 187), no forzosamente en la sustitución del foco de atención, y considera a su vez que no hay ninguna situación en la que la distracción esté completamente ausente.

La capacidad de sumar a la recepción del estímulo atendido la del que distrae radica para Tiedge en un mayor nivel de inteligencia, gracias al que se puede procesar más información. Una conclusión en realidad muy similar a la afirmación que ya hiciera William James cuando dice: “El número de cosas que podemos atender es indefinido, pues depende de la fuerza del intelecto individual, de la forma de aprehensión y de qué cosas sean” (1989: 322). Dado este planteamiento, Tiedge expone que si el grado de distracción sólo se mide por la cantidad de recepción del estímulo que distrae, la gente que podría atender simultáneamente al estímulo persuasivo siempre sería juzgada más distraída que otros menos capaces.

En resumen, la conceptualización y medida de la distracción presentada por Tiedge nos advierte que considerar la distracción como algo que aumenta, siempre y cuando la recepción del estímulo que distrae también lo haga y/o siempre y cuando la recepción del mensaje original decrezca, no será completa mientras no se considere la posibilidad de que coexistan receptivamente los estímulos persuasores y distractores. Esto se corresponde con aquello que los postulados de Benjamin esbozan de una forma mucho menos perfilada. Si Georges Duhamel califica a las masas de “estúpidos” (citado en Benjamin 2008a: 81) por su nivel de distracción, Benjamin repara en que existe la posibilidad de que también estén integrando una mayor cantidad de estímulos, siendo poseedores, por tanto, de una mayor recepción. De esta manera, al considerarse la distracción benjaminiana como una entidad absorbente de estímulos (“la masa envuelve la obra de arte en su oleaje”—Benjamin *op. cit.*: 43—) y dotada de más posibilidades perceptivas, Benjamin coincidiría con Tiedge en que una mayor capacidad de recepción puede albergar movimientos simultáneos de atención y distracción.

## 2. Modos de entender la distracción: la distracción nativa y la distracción adquirida

### 2. a. La distracción nativa

Benjamin recuerda cómo “La primera de todas las propiedades, según nos dice Goethe, es en todo caso la atención” (2010a: 358). Pero de la solidez de estos planteamientos, o quizá desde la ausencia de un cuestionamiento suficiente, la atención pasa a mediados del XIX a desdibujarse y a conceder un mayor peso a las condiciones y las facultades con las que el sujeto moderno, un observador plenamente corpóreo, despliega tal atención. Este nuevo giro abre la posibilidad a que la experiencia subjetiva también pueda considerarse según Crary “en términos de lo que no era percibido, o de lo que sólo era percibido tenuemente, de las distracciones, de los márgenes y periferias que se excluyen o cierran al campo perceptivo” (2008b: 47). Siendo tan profuso el estudio de la distracción desde finales del siglo XIX, sería comprensible creer que este fenómeno surge como algo consustancial a la vida metropolitana. Esta hipótesis en realidad no resulta del todo falsa, pues el comienzo de la modernidad inaugura una distracción que ya no sólo supone una facultad del ser humano para desenvolverse dentro de su entorno, sino que se presenta como una dinámica multiplicada y en íntima relación con el desarrollo capitalista.

Si, en cambio, nos ceñimos a la distracción como un fenómeno de condición biológica y ontológica, podemos diferenciar tres tipos. Paradójicamente, el primero se identifica con las tipologías atencionales de carácter involuntario como la de foco y la de orientación, que se corresponde con un tipo de atención básica que William James categoriza como atención pasiva, refleja e involuntaria o sin esfuerzo y que, de acuerdo con la terminología actual, actúa dentro de lo que se conoce como mecanismos de ‘abajo arriba’ (*bottom-up*). Estas distracciones operan con entradas sensoriales de índole primaria y se identifican con un foco de atención reflejo al detectar oportunidad o peligro en el entorno, lo que las define como distracciones que operan en un ámbito externo al sujeto. El segundo tipo de distracción, en cambio, se asocia con una distracción introspectiva propiciada por una actividad demasiado fácil, prolongada en el tiempo o habitual. Se le puede denominar *zoning out* o *mind popping*. Por último, un tercer tipo de distracción derivaría precisamente de una concentración excesiva, desviando la atención a causa de la fatiga mental.

Si nos detenemos en la primera tipología, descubrimos una condición asociada a nuestra naturaleza más esencial. Identificada con el tipo de atención más innata,

ésta establece en realidad una marcada oposición con el tipo de atención ejecutiva, definida por la voluntad del acto de atender y en correlación con los mecanismos llamados de ‘arriba abajo’ (*top-down*). Théodule Ribot observó que ese tipo de atención dominada por la voluntad “es un estado excepcional, anormal, que no puede durar mucho tiempo, dado que se contradice con la condición básica de la vida psíquica, es decir, con el cambio” (citado en Crary 2008b: 69). Algo que Crary relaciona con lo que Hermann von Helmholtz ya había apuntado al decir que “La tendencia natural de la atención [...] es la de desplazarse hacia cosas nuevas” (citado en Crary *ibíd.*). La atención ejecutiva aparece entonces como una cualidad creada, puntual y temporal, socialmente respaldada y en competencia con un estado natural mucho más tendente al cambio de foco relacionado con un estado de alerta en el que percibir oportunidades, señales o peligros circundantes. Tal y como nos indica Virilio, “Recordemos también que nuestra ojeada más instintiva, menos controlada, es ante todo una especie de giro del propietario, un barrido completo del campo de visión que se consume por la elección del objeto de la mirada” (1998: 80). Esa mirada atenta al medio circundante es la que Darwin identifica como “un mecanismo de supervivencia” (citado en Crary 2008b: 48). Dentro de ese barrido instintivo, Maya Pines apunta que

Lo que dirige nuestra atención es en muchos casos el cambio. Nuestros sentidos están en ajustada sintonía con el cambio. Los objetos estacionarios o invariables forman parte del paisaje y mayormente no se perciben. Sonidos habituales se convierten en ruido de fondo, en su mayoría desapercibido. [...] Si algo del entorno cambia, necesitamos tenerlo en cuenta, porque puede significar peligro u oportunidad (Pines 1995).

Si nuestros antepasados, continuamente amenazados por los depredadores, debían mantenerse siempre atentos al medio (consciente e inconscientemente); también el hombre metropolitano ha de perpetuar esa postura, tal y como Benjamin señala en la etapa moderna cuando se refiere a los peligros de la gran ciudad de Baudelaire:

Cuando tales ojos cobran vida, ésta [la mirada del hombre de la gran ciudad] viene a ser la del rapaz, que se pone a seguro al mismo tiempo que acecha a su presa. (Lo mismo que se da en la prostituta, atenta como está a los transeúntes al mismo tiempo que a los policías (Benjamin 2008a: 256).

De esta mirada de la prostituta, Baudelaire cuenta: “Dirige su mirada hacia el horizonte, como el animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención” (2000: 129). La percepción distraída en su dimensión innata supone entonces una forma de atención de las más arcaicas: el estar alerta del cazador, del centinela, pero también del espía y del detective como indica Pascal Rousse. Para ello:

[...] hace falta por tanto un tipo de atención flotante,<sup>96</sup> no focalizada y dispuesta a anticiparse y apoderarse en todo momento de la ocasión propicia, el *kaïros*.<sup>97</sup> Es un estado de espera abierta e indeterminado en un espacio de posibilidades múltiples e indefinidas (Rousse 2008: párr. 8).

Este tipo de atención flotante reside en un plano inconsciente, en espera de un elemento sorpresivo que desencadene un reflejo también inconsciente y dispare su cota de atención. Anthony Vidler describe una atención similar asociada al *flâneur* en la que resalta la simultaneidad de elementos atendidos:

Él [Benjamin] habló del fenómeno del “colportage o tráfico de espacio” [*Kolportagephänomen des Raumes*]<sup>98</sup> como la experiencia fundamental del *flâneur*, donde un tipo de simultaneidad bergsoniana permite “la percepción simultánea de todo lo que potencialmente ocurre en este simple espacio. El espacio parpadea directamente al *flâneur*” (Vidler 2000:117).<sup>99</sup>

Continuando con el contexto de la urbe, Frisby apunta que “Gerhard Mattenklott sugirió que el ojo del habitante de la gran ciudad ‘podría ser aquél del cazador: elevadamente móvil y sin embargo fijo, en alerta, sin dejarse distraer’ (2008: 114). En ese caso, cada golpe de atención estaría determinado por la presencia del *shock* metropolitano, que, bajo una forma combinada de sorpresa y novedad, resultaría lo más susceptible de ser percibido, derivando así hacia una percepción del impacto. Es por ello por lo que quizá Virilio denomine a los hombres contemporáneos como “mirones que no atienden más que a los detalles sugestivos” (1998b: 85), pues de igual forma señala que lo que un día fue una atención que exploraba en extensión lo que tenía ante sí, ahora supone una atención que no barre el espacio, sino que se mueve a partir de estos enclaves concretos que suponen puntos de interés de carácter intensivo. El mismo autor relaciona ese tipo de llamada de atención con lo que denomina imagen fática, correspondiente a una imagen que capta la atención del sujeto, sin necesidad de que él la dirija hacia algo. Sin embargo, asume que:

La imagen fática que se impone a la atención y obliga a mirar ya no es una imagen potente, sino un cliché que trata, a la manera del fotograma cinematográfico, de

96 El término ‘atención flotante’ también es el empleado por Freud en el ensayo de 1912 “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico” (1988a: 1654). Trataremos este concepto más adelante en el capítulo.

97 Término griego que designa el momento justo o la oportunidad, según los pitagóricos.

98 El concepto aparece en el siguiente extracto de Benjamin: “El ‘fenómeno de la vulgarización del espacio’ [*Kolportagephänomen des Raumes*] es la experiencia fundamental del *flâneur*. Dado que esto también se muestra – desde otro punto de vista – en los interiores de mitad de siglo, no se puede rechazar la suposición de que el momento culminante del callejeo corresponda a la misma época” (2005: 424).

99 Las cursivas son nuestras.

inscribirse en un desarrollo del tiempo a partir del cual la óptica y la cinemática se confunden (Virilio 1998b: 81).

Una llamada de atención imperativa, al fin y al cabo, muy en sintonía al sentido en el que William James decía que “Las cosas que reciben nuestra atención llegan a nosotros por sus propias leyes” (1989: 360). Y lo explicaba de la siguiente forma:

Hemos ‘evolucionado’ de modo tal que respondemos a estímulos especiales por medio de actos acomodativos especiales que por una parte producen en nosotros percepciones claras [...] La acomodación y la sensación resultante son la atención. Nosotros no la damos, es el objeto el que nos la saca (James 1989: 359).

Franco Berardi asume de la siguiente forma esa competencia estimulativa en el contexto del siglo XXI: “La subsunción de la mente en el proceso de valorización capitalista comporta una auténtica transformación. El organismo consciente y sensible es sometido a una presión competitiva, a una aceleración de los estímulos, a un estrés de atención constante” (2003: 16).

En cuanto a la distracción introspectiva, el segundo tipo que hemos presentado, se deduce que, dada su intermitencia, el ser humano se ve avocado a mantener una continua atención parcial hacia el medio. Estas conclusiones también se reflejan en las investigaciones del filósofo americano John Dewey en 1934, quien concluía que para llevar a cabo una tarea “comenzamos y paramos, no porque la experiencia haya finalizado con el objetivo por el que fue iniciada cumplido, sino por interrupciones externas o letargo interior” (Dewey citado en Jackson 2009: 173). Un letargo que décadas después sería denominado “calma ultradiana” por Peter Brown en 1991, en su libro *The Hypnotic Brain: Hypnotherapy and Social Communication*.

Respecto a la tercera tipología, asociada a la fatiga atencional, Schopenhauer ya declaraba a principios del siglo XIX en *El mundo como voluntad y representación* que “si meditamos durante mucho tiempo y de forma continua sobre una cosa, nuestro pensamiento se vuelve gradualmente confuso y turbio, desembocando en un completo estupor” (Schopenhauer citado en Crary 2008b: 61). James también apoya esa postura a finales del mismo siglo, cuando expone que “No es posible que nadie atienda ininterrumpidamente a un objeto que no cambia” (1989: 335). Y Helmholtz así lo corrobora: “Cuando queremos fijar la atención en un objeto, debemos constantemente encontrar algo nuevo en él, sobre todo si existen otras impresiones fuertes sobre los sentidos que pujan por ella e intentan distraerla” (Helmholtz citado en Crary 2008b: 38). Hasta nuestros días este punto de vista se mantiene en autores que, como Claudia Schaefer, señalan precisamente el exceso de concentración sin interrupciones como desencadenante de la distracción, aquella derivada de la ‘fatiga del ojo’. De acuerdo con estos planteamientos, y al igual que en la anterior tipología, la fijación visual termina generando en el observador una mirada parcial como refugio ante la



saturación. Pero es más, dada esta dificultad para la concentración prolongada en el ser humano, existen versiones como la de Vaughan Bell (2009)<sup>100</sup> que califican de anomalía en la historia de nuestro desarrollo psicológico precisamente la capacidad para concentrarse relativamente sin interrupciones en una sola tarea.

## 2. b. *La distracción adquirida*

Si, en cambio, integramos la distracción, y más concretamente “la recepción en la distracción” (*Rezeption in der Zerstreuung*), en una epistemología más reciente, es porque la asociamos al contexto histórico moderno (en un período que encuadramos aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX) y lo asumimos como un efecto expandido hasta nuestros días del sistema de producción industrial y el desarrollo capitalista. Aquel cuyas nuevas formas económicas de producción acuñarían a su vez nuevas formas de producción cultural: de la arquitectura a la ingeniería, de la reproducción de la naturaleza a la fotografía, de la creación literaria al folletín. Es también entonces cuando Benjamin denuncia la decadencia del aura interpretada como la atención que comporta “la expectativa de ser también devuelta [la mirada] por aquél a quien ella misma se dirige” (2008a: 252), es decir, por el objeto cultural. Con el avance de la técnica, Benjamin señala que la producción artística de la época es incapaz de devolver cualquier mirada y, por tanto, de atraer una forma de atención basada en la contemplación. Es entonces cuando los dispositivos técnicos del cine y la foto instantánea se apropian de la imagen del hombre sin corresponderles la mirada y, como consecuencia, el observador clásico es desbancado por un sujeto atencionalmente inestable. Sin embargo, al verse reconocida la distracción no como una forma perceptiva acorde con su tiempo, sino como un problema de peso, aparece la figura de un observador normativo, a la vez que se estudian y se establecen diferentes patologías en los casos apartados de la ortodoxia.

Una de las figuras que más ha profundizado en las cuestiones perceptivas de la época moderna, Jonathan Crary, dice no estar de acuerdo con el hecho de que se asuma que la distracción irrumpa particularmente en ese tiempo. Rechaza así los postulados de la “recepción en la distracción” benjaminiana que a partir de mediados de la década de 1800 identifican la percepción con “experiencias de fragmentación, *shock* y dispersión” (Crary 2008b: 11). Pero las investigaciones benjaminianas no sólo se centran en la parcialidad perceptiva a la que dan lugar transformaciones de la vida diaria, sino que al señalar el peso de la distracción en la época Benjamin también tienen en cuenta aquellas dimensiones que la comple-

100 Vaughan Bell, “The Myth of the Concentration Oasis”, blog en el “Mind Hacks”, 11 febrero 2009, <http://mindhacks.com/2009/02/11/the-myth-of-the-concentration-oasis/>. Consultado en abril 2012.

mentan y se oponen a ella, llegándolas incluso a integrar a veces, como en el caso de la atención.

### **2. b. I. Tren de pensamientos**

A finales del siglo XIX, Nietzsche ya acusa la falta de tiempo y el exceso de velocidad que alcanza la vida diaria impidiéndole reflexionar o percibir de un modo completo o exacto:

Como falta tiempo para pensar y conservar el sosiego en el pensamiento, no se estudian ya las opiniones divergentes: nos limitamos a odiarlas. En el enorme apresuramiento de la vida, el espíritu y la mirada están acostumbrados a una visión y a un juicio incompletos y falsos, y todos se parecen al viajero que conoce los países y las poblaciones sin abandonar el ferrocarril (Nietzsche 2001: 204-5).

También Fernand Léger repara en la reorganización del tiempo y la percepción desencadenada por la velocidad de los medios de transporte:

[...] los modernos medios de locomoción han replanteado de arriba abajo las relaciones mantenidas desde siglos. [...] Ahora, los trenes y los automóviles, con su penacho de humo o de polvo, acaparan para sí toda la carga dinámica, pasando el paisaje a un lugar secundario y decorativo (Léger 1990: 25).

Sin embargo, parte de la adaptación a este nuevo ritmo se asocia a las alteraciones nerviosas. John Eric Erichsen relaciona en 1866 las violentas sacudidas en estos viajes con hemorragias internas causantes de deterioros neurológicos. Justamente el término *railway spine* ('columna vertebral de vía de tren') designa hasta la década de 1870 una afección nerviosa causada por repetidos *shocks* en el nervio raquídeo, atribuidos a los viajes en tren. A mediados de esa misma década, las constantes vibraciones se asocian con un tipo de nerviosismo incluido dentro de la neurastenia, por lo que la afección pasa a situarse de la columna al cerebro. En consonancia con ello, un extracto de 1931 del austriaco Egon Friedell extraído de *La obra de los pasajes* de Benjamin, apunta:

Cuando se proyectó abrir en Baviera la primera línea férrea, la facultad de medicina de Erlangen dictaminó en su informe...: la elevada velocidad produce... enfermedades cerebrales, e incluso la mera vista del tren pasando a toda velocidad puede provocarlas, por lo que es conveniente al menos, colocar a ambos lados de la vía una valla de cinco pies de alto (Friedell citado en Benjamin 2005: 433).

Pronto la extrañeza e incompreensión que en principio inspira esta experiencia se atenuarán al compás del proceso adaptativo del hombre moderno. Así, Virilio nos cuenta que "las perturbaciones de la vista provocadas por la velocidad dejaron de sorprender: la ilusión locomotriz se convierte en la verdad de la vista, al igual que las ilusiones de la óptica se asemejan a las de la vida" (1998: 55). Esta es la época, la de la revolución industrial, a la que este autor se refiere como la puesta

en práctica de una velocidad también industrial, pasándose “muy gradualmente de la geopolítica a la cronopolítica” y produciéndose “una pérdida de afecto por el terreno, por no decir del territorio” (Virilio 1997: 20-21).



Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann

Un escritor apreciado por Benjamin, Alfred Polgar,<sup>101</sup> en un relato llamado “Un asiento junto a la ventanilla” nos ofrece una visión completamente distinta al rechazo de la velocidad y al carácter enfermizo que antes veíamos asociados a los viajes sobre raíles. Polgar aprecia un carácter especial en la percepción en tren, asumiendo los anteriores defectos como ventajas: “Los peatones, los que van a caballo o incluso los que descansan en un banco [...] se dan cuenta de lo que ven, la vista y el ánimo quedan satisfechos” (2005: 127). Pero el viajero de tren “Apenas su ánimo consigue sorber un mínimo de lo que aparece (a derecha o a izquierda de los rieles), y ya se ve otra vez desposeído de ello” (ibíd.). Estos viajes remiten así a una incompletud que sin embargo Polgar asume como algo positivo, pues, según él, su falta de definición o concreción mantiene el gusto por esa experiencia.

Todo lo contrario supone el testimonio que en los años treinta hace Georges Duhamel en referencia al cine y que es traído a colación por Benjamin en el ensayo de “La obra de arte”. Si bien es cierto que la aceleración de las imágenes del cine nunca dejó de establecer paralelismos con las ventanillas del tren en movimiento,<sup>102</sup> Duhamel viene a confirmar esa comparativa. Pese a tratarse de

101 “‘He trabado algunas relaciones dignas de mención’, le escribe Walter Benjamin el 6 de junio de 1929 desde Berlín a Gerschom Scholem, su amigo de Jerusalén. ‘1) una relación más cercana con Brecht (sobre el cual y la cual hay mucho para decir) y 2) con Polgar, que ahora forma parte del círculo íntimo de Hessel’” (Wizisla 2007: 17).

102 Los paralelismos entre la imagen durante el viaje y la percepción de imágenes en la pantalla son tan detallados por parte de algunos autores, que merece la pena apuntarlo. El estado mental en ambos requiere vigilancia, la de mirar a la imagen marco, mientras que paradójicamente también permite e incluso promueve

fotogramas o imágenes independientes, las imágenes del cine se le hacen imposibles de reconocer individualmente dado el ritmo de la proyección. Por esa razón, Duhamel, nos cuenta Benjamin, “lo llama ‘pasatiempo para ilotas, distracción para unas criaturas incultas, miserables y agotadas consumidas por sus preocupaciones... un tipo de espectáculo que no exige mantener la menor concentración ni capacidad de pensamiento...’ ” (2008a: 81). Esta misma parcialidad de visión —también denunciada por Nietzsche en relación a los nuevos medios técnicos, como veíamos al comienzo de este apartado— ya era asumida sin embargo como una cualidad perceptiva en autores como Theodor Lipps, quien argumenta que “sólo conseguimos con dificultad, o no conseguimos en absoluto, aprehender o aislar con certeza un contenido perceptivo” (Lipps citado en Crary 2008b: 69).

Continuando con Duhamel, éste llega a decir a propósito de la imagen técnica del cine: “Ya no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos” (Duhamel citado en Benjamin 2008a: 80). Quizá Benjamin se viese sorprendido por la similitud de esta perspectiva con la que su adorado Kafka en el período de 1910 a 1912 compartía con su amigo Gustav Janouch, quien le preguntaba si le gustaba el cine:

Es cierto que es un juguete extraordinario, pero yo no lo resisto, tal vez porque tengo una predisposición demasiado “óptica”. Soy un hombre visual. En cambio, el cine impide la mirada. La fugacidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes nos fuerzan constantemente a echar un simple vistazo. No es la mirada la que se apodera de las imágenes, sino que son éstas las que se apoderan de la mirada, inundan la conciencia. El cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo. [...] las películas son contraventanas de hierro (Kafka en Janouch 1997: 272-273).

También sus amigos del Instituto de Frankfurt, Adorno y Horkheimer, adoptan una postura contraria a la capacidad de pensamiento en este contexto, en su libro *Dialéctica de la ilustración*, publicado por primera vez en 1944:

En la medida en que éste [el cine sonoro], superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran —en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos— pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. [...] su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica,

---

automatismos y desconexión. Paul Virilio cita al respecto del libro de Gaston Rageot *El hombre estándar*: “Ver desfilar un paisaje por la ventanilla del vagón y del coche o mirar la pantalla del cine y del ordenador como se mira a través de una ventanilla, a menos que el vagón o la cabina se transformen a su vez en salas de proyección... ferrocarril, coche, jet, teléfono, televisión... nuestra vida entera transcurre en las prótesis de los viajes acelerados” (1998a: 68). Además, señalemos que Benjamin también se refiere al paralelismo entre otro dispositivo técnico industrial, la cinta transportadora de las fábricas, y las películas filmicas.

pero al mismo tiempo prohíben [los productos como el cine sonoro] directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada (Adorno y Horkheimer 2005: 171).

Pero aunque situemos estos testimonios a principios del siglo XX, podemos comprobar que a finales de siglo resiste la misma postura. En los ochenta, Roland Barthes sigue reiterando algo parecido, al declarar:

[...] ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de pensatividad [*pensivité*]; de ahí, para mí, el interés del fotograma (Barthes 1990: 105-106).

Aproximadamente una década más tarde, Steven Shaviro habla así sobre la imagen cinematográfica:

La oscuridad de la sala de cine me aísla del resto de la audiencia y elimina cualquier posibilidad de percepción ‘normal’. No puedo enfocar mi atención a voluntad sobre tal o cual cosa. En lugar de ello, mi mirada se detiene en la única zona de luz, en un flujo de imágenes en movimiento. Atiendo a lo que sucede en la pantalla sólo en la medida en que estoy distraído y pasivamente absorto en ello. Ya no tengo la libertad para seguir los derroteros de mi propio pensamiento (Shaviro 1993: 47-48).<sup>103</sup>

Qué cerca de esto queda el “Ya no puedo pensar lo que quiero” de Duhamel unos 70 años antes. Precisamente porque a partir de la irrupción del cine la imagen no puede pensarse de la misma forma en la que antes se pensaban disciplinas de imágenes fijas como la pintura, la nueva situación empuja al espectador a establecer diferentes conexiones entre lo que se le presenta y cómo se le presenta. Jonathan Beller define este proceso como un cambio de estado del objeto visible gracias al aumento de la velocidad de la circulación de lo visual: “Aprehendiéndolo [el cine], las texturas y de hecho las específicas propiedades de la conciencia se transforman” (1994: párr. 16). De esta forma, el cine no sólo representa la nueva forma estética de su tiempo, sino que, lejos de limitarse a la funcionalidad de un mero dispositivo, provocará en el público una alteración profunda y, finalmente, una adaptación perceptiva gracias a la repetición de acciones físicas y pasos mentales.

Por lo visto, Duhamel no estaba dispuesto a asumir este cambio y, presumiendo de una actitud claramente reaccionaria, seguía aspirando a poder recrearse en las imágenes cinematográficas desde el esquema de la contemplación pictórica. No es ese el mismo tono con el que Barthes y Shaviro reclaman un espacio de pensamiento dentro de la imagen fílmica, aunque de igual manera contradicen la capacidad de las imágenes en movimiento para hacer pensar, aquella que Benjamin les atribuía.

<sup>103</sup> Agradezco a Álvaro Marcos esta referencia.

Para Polgar, el hecho de que el viajero no perciba del todo lo que ve, tampoco equivale a perder su capacidad de pensamiento. Es más, para este autor sucede todo lo contrario, pues “Su espíritu [el del viajero en tren], estimulado por lo que aparece fugazmente ante sus ojos, responde al estímulo” (Polgar 2005: 125). La imagen fugitiva imprime así en el espectador otra forma de mirar y de pensar la imagen.

Esa imagen en fuga entabla cierta relación con la expresión de William James “tren o trenes de pensamiento” o “corriente de pensamiento” (1989: 321). Una expresión con la que da nombre al constante flujo de materiales de conocimiento y de imágenes percibidas por el hombre en su experiencia vital, comparable, por otra parte, al *Bilderflucht* (flujo de imágenes) al que se refiere Benjamin al hablar de la alegoría barroca, la poesía baudeleriana y de las películas de cine.<sup>104</sup> Esta naturaleza del flujo, fundamentalmente transitiva en ambos autores, tiene que ver específicamente en el caso de Benjamin con la forma de la experiencia moderna (como aquello que se da a ver en el cine), la forma de montaje cinematográfico (el medio que lo hace visible: la sucesión de fotogramas en la película) y la forma en la que se aprehende esa experiencia (como en la recepción de las imágenes del cine). Si comparamos ahora los extremos opuestos que encarnan la postura conservadora de Duhamel y la pro-tecnológica de Benjamin, tal oposición gira en torno al concepto de cine que defiende cada uno. Pero, en ese caso, la cuestión a resolver sería definir cuál es el cine al que cada uno se refiere. Duhamel condena el entretenimiento que detecta en las imágenes del cine, pero su gran desacuerdo radica en no definir el tipo de cine concreto que rechaza y en repudiar la técnica cinematográfica de forma generalista. Probablemente tanto él como Benjamin coincidirían si asociáramos las imágenes criticadas por el primero a un cine centrado en una trama, a la búsqueda de héroes dramáticos y con el objetivo de absorber narcóticamente a un espectador huido. Un patrón del que Hollywood constituiría un ejemplo paradigmático y que de ninguna manera se podría asociar a la distracción que Benjamin señala como potencial revolucionario del cine en el ensayo sobre “La obra de arte”. Ese potencial emancipador sí se desplegaría para él en la obra de ciertos realizadores soviéticos, como la sucesión de las “imágenes-puño” en las películas de Eisenstein y los movimientos entrecortados de Chaplin, estandarte de la discontinuidad característica del mundo moderno. Es en este cine en el que Benjamin cree posible una toma de conciencia, una reflexión sobre la circunstancia de aquella masa que se percibe a sí misma en la pantalla.

---

104 Véase al respecto el apartado “*Bilderflucht*” que comienza en la página 265 de esta tesis.

## 2. b. II. El cine como “segunda técnica”<sup>105</sup>

El panorama imperial, el *Kaiserpanorama* ideado por August Fuhrmann en 1881, se instaló en el conocido bulevar berlinés Unter den Linden. En él se ofrecían visiones exóticas de parajes alejados a los espectadores de principios de siglo gracias a la sucesión de imágenes estereoscópicas que se observaban individualmente tras un biombo, en compañía de otras personas que realizaban una experiencia similar. Todo un ejemplo de la temprana tecnología de la separación de Guy Debord, al tiempo que de consumo a la imagen. Este dispositivo ofrecía un flujo, más bien rudimentario, de imágenes que, pese a que su contenido narrativo fuese secundario, daría forma a un montaje que poco más tarde, con la venida del cine, cobró pleno sentido. La secuenciación de imágenes del panorama, esencialmente discontinua y que esbozaba una unidad de montaje, supondría uno de los primeros pasos que iniciarían al público en la estructura cinematográfica, aunque en este caso lo hiciera de forma individual.

Así, antes de que el cine comenzara a formar su público, ya había un público que se reunía en el panorama imperial con objeto de ver unas imágenes que comenzaban a ponerse en movimiento. [...] muy poco antes de que el cine hiciera colectiva la contemplación de las imágenes, ante los estereoscopios de estos establecimientos rápidamente anticuados aún el modo de su contemplación experimentada por un solo individuo aparece con tanta nitidez como antaño en el caso de la contemplación divina dentro de la celda por el sacerdote (Benjamin 2008a:78).

Por otra parte, como venimos adelantando en el anterior apartado, el nivel amplificado de parcialidad perceptiva y la aceleración que la vida cotidiana alcanza se van asentando a todos los niveles como una tendencia general. En consonancia con ello, tal y como apunta Fernand Léger en 1913, parte de la expresión artística de la época se adhiere a este nuevo rumbo:

El hombre moderno sufre una serie de impresiones que son como cien veces mayores que el artista del siglo XVIII, hasta tal punto que nuestro lenguaje, por ejemplo, está lleno de diminutivos y abreviaturas.<sup>106</sup> La densidad del cuadro moderno, su variedad, su ruptura de las formas es la resultante de todo eso. [...] Una obra de arte debe ser significativa dentro de su época, como cualquier otra manifestación intelectual. La pintura, en la medida en que opera con elementos visuales es necesariamente reflejo de las condiciones exteriores y de los aspectos psicológicos (Léger 1990: 25).

105 Con esta expresión aludimos a aquella forma de producción artística que Benjamin sitúa alejada de la naturaleza y que aspira a liberar al hombre de sus cargas.

106 En forma de queja, una situación similar era expuesta por ciertos lingüistas a principios de los dos mil a raíz del apogeo de los mensajes de texto de los teléfonos móviles, pues, según ellos, esta forma de comunicación contribuía al deterioro de la lengua.





*Dinamismo de un perro con correa* (1912) de Giacomo Balla

Pero si Léger consideraba a la pintura con la suficiente capacidad artística como para hacer frente a los cambios, Benjamin sostiene que (de una manera “torpe” y “exagerada” como en el caso del dadaísmo –1990c: 1041–) sus intentos fueron los precursores de lo que en realidad llegaría a conseguir el cine como técnica. Según él, “En ciertos estadios de su desarrollo, las formas artísticas tradicionales tienden a lograr unos efectos que algo más tarde obtiene sin esfuerzo la nueva forma artística” (Benjamin 2008a: 80). En este sentido, Benjamin no distingue la diferencia entre los logros de los diferentes movimientos artísticos de vanguardia:

Lo mismo que con respecto al dadaísmo, igualmente en los casos del cubismo y del futurismo cabe extraer del cine ciertas conclusiones importantes. Pues ambos aparecen como intentos, insuficientes por parte de las artes [...] A diferencia del cine, estas escuelas emprendieron su intento no con la utilización de los aparatos para la representación artística de la realidad, sino con una especie de aleación entre realidad representada y aparatos también representados (Benjamin 2008a: 80).

Para nuestro autor, aunque ciertas vanguardias pictóricas se aproximaran bastante, únicamente sería el cine el que daría forma a una expresión artística en plena consonancia con su época, siendo capaz por ello de “dar a las épocas más remotas y extrañas a ella acceso al tiempo de su propia exégesis” (Benjamin 2008b: 77-8). Dentro de la “recepción en la distracción” señalada por Benjamin, la cámara cinematográfica emplea todo su potencial para manipular la imagen,<sup>107</sup> que, concatenada en forma de montaje,<sup>108</sup> transforma al espectador, resultando

107 “Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares: su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis” (Benjamin 2008a: 77-78).

108 “[La imagen] múltiplemente troceada la de la cámara, cuyas partes se juntan según una nueva ley” (Benjamin *op. cit.*: 74).

ser un examinador (aunque uno distraído –Benjamin 2008a: 83–). Benjamin identifica esta dimensión técnica en la que se encuadra el cine con una “segunda naturaleza” que somete al hombre a un aprendizaje, al igual que ocurrió en su momento con la “primera naturaleza” o naturaleza primitiva (Benjamin *op. cit.*: 21). Pero este nuevo “aparato estructural” acrecentó su papel según el autor, hasta traspasar todos los niveles del individuo (económico, político, social, cultural) al convertirse en un “objeto de una intervención humana” (ibíd.). Buck-Morss asocia al respecto de la “segunda naturaleza” de Benjamin una doble función tecnológica. Por un lado, sostiene que “extiende los sentidos humanos, incrementando la agudeza de la percepción y fuerza al universo a abrirse a la penetración del aparato sensorial humano” (Buck-Morss 1993: 76). Por otro, la autora señala que:

[...] precisamente debido a que esta extensión tecnológica deja a los sentidos expuestos, la tecnología devuelve a los sentidos como protección en la forma de ilusión, tomando control del rol del ego para así proveer el aislamiento defensivo. El desarrollo de la máquina como herramienta tiene su correlación en el desarrollo de la máquina como armadura (Buck-Morss 1993: 76).

De esta manera, la tecnología destinada a extender la sensibilidad y el conocimiento del individuo también se convierte en aquella que aísla al hombre moderno, al intentar protegerle de su sobreexposición al medio. La tecnología supondría por tanto el origen tanto de la penetración del mundo en planos antes no explorados, como de la separación respecto del mismo, lo cual la señala como una fuente de alienación. Como era de esperar, Benjamin sitúa al cine como aparato del lado de la primera función, sin embargo, su admiración por esta técnica no resulta tan ingenua y sitúa un tipo de cine como el hollywoodiense y el propagandístico dentro de la segunda.

### **2. b. III. De la distracción industrial a la distracción digital**

Hasta ahora hemos visto algunos de los rasgos que nos explican cómo desde finales del siglo XIX las estructuras del entendimiento y la percepción se ven sometidas a profundos y graduales cambios. Sin embargo, el estado actual de esas transformaciones nos hace barajar además la existencia de un segundo giro perceptivo. Esto se debe a que una vez integradas las estructuras de esta primera adaptación perceptiva moderna, avanzando hacia el final del siglo XX durante la etapa posmoderna e inaugurando el siglo XXI con la sobremoderna,<sup>109</sup> la aceleración y la fragmentación continúan siendo protagonistas, con la diferencia de que, al comienzo de la era digital, su ritmo aumenta exponencialmente y se ofrecen nuevas variables del cambio perceptivo iniciado hace dos siglos.

109 Con esta denominación Marc Augé (2000) da nombre a la época presente caracterizada por el exceso en el mundo contemporáneo de tres formas: la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias.

Al suplantarse progresivamente las técnicas de reproducción mecánicas por las electrónicas y digitales, el efecto expansivo de “la segunda técnica” sugerido por Benjamin<sup>110</sup> nos hace pensar acerca de la posibilidad de considerar una segunda adaptación perceptiva, trasladando un modelo de *distracción industrial* a otro *pos-industrial*. Un cambio que, tal y como Benjamin ya apuntó, resulta no sólo cuantitativo, sino cualitativo. La principal diferencia entre las dos adaptaciones radica en que en la era digital el espacio de la distracción proporcionada por los dispositivos electrónicos no resulta meramente incursivo, sino más bien inmersivo. Este segundo caso no sólo abarca un tiempo de ocio contrapuesto al tiempo laboral, sino que esta distracción logra trascender y llega a formar parte de aquel espacio que se identifica con un espacio propio o íntimo, aquél que podríamos asumir como ‘real’.<sup>111</sup> Si asumimos esta inmersión en el espacio de la distracción –ese mundo multipantalla y multimedia– como una absorción de la capacidad perceptiva del sujeto, estaríamos hablando en realidad de una colonización progresiva por parte del anterior espacio de ocio moderno sobre el tiempo libre e incluso sobre el tiempo laboral. Dada esta hipótesis, podríamos estar ante la inversión de la relación entre público benjaminiano y obra de arte: viéndose ahora el espectador-usuario envuelto en la corriente tecnológica y no envolviendo la obra de arte dentro de sí. Pero no seamos duhamelianos y prescindamos de generalizaciones, porque puede que esta corriente también sea susceptible de fluir a favor del hombre contemporáneo.

Muchas de las reacciones ante lo que podríamos denominar distracción posindustrial o digital critican síntomas tales como la merma de nuestra capacidad de atención o la sobrecarga sensorial a la que nos vemos continuamente expuestos. Pero existe otro plano de esta misma adaptación. Nicholas Carr describe esta transformación como “una nueva clase de mente que quiere y necesita recibir y diseminar información en estallidos cortos, descoordinados, frecuentemente solapados, cuanto más rápidos, mejor” (2011: 22). Hay quienes piensan por ello en una metamorfosis de la atención, como una adaptación a las necesidades de una recepción distraída de segunda generación, dada la

110 Como en el ejemplo del cine, que “sirve al hombre de ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato estructural cuyo papel en su vida se acrecienta diariamente” (Benjamin 2008a: 21).

111 Zygmunt Bauman refleja de la siguiente manera esta descompensación de espacios: “Uno diría que están contando los minutos que los separan de sus seres queridos y que no ven la hora de mantener esas conversaciones cara a cara. Pero quizás no haya pensado que muchas de esas charlas por celular que usted escuchó por azar no eran el *prolegómeno* de una conversación más sustancial a producirse al llegar, sino un sustituto de ella. Que esas charlas no preparaban el terreno para algo real, sino que eran lo real en sí” (2007: 89). En la misma línea, Paul Virilio propone “Recuperar la lengua quiere decir charlar juntos. La información mediática nos lo impide [...] La primera manera de amarse es la palabra. Esta necesidad social está amenazada por las tecnologías de la información” (1997: 67).

fluida y nómada dinámica actual propiciada por los medios de producción y comunicación. En ese sentido, Sam Anderson señala nuevas cualidades de los *net-gen*, o nativos digitales, tales como una mejor visión periférica y la habilidad para filtrar información rápidamente. Para este autor, la continua práctica de la multitarea les permite simultanear actividades (o bien cambiar de una a otra muy velozmente) prestando atención a través de diferentes medios y alternándola entre diferentes objetivos de una forma que para anteriores generaciones se hubiera considerado imposible. Por su parte, Margaret Morse destaca que lo llamativo de esta nueva recepción distraída radica en la facilidad con la que el sujeto contemporáneo pasa de un rol a otro cuando se requiere un modo distinto de atención e implicación psíquica con los objetos. Pero, además, según esta autora, uno de los éxitos de la distracción es el sistema de interpenetración de diferentes niveles de representación (lo formativo y lo derivativo, lo imaginario y lo mundano), junto con lo fluido de las imágenes, objetos y mercancías. Todas ellas suponen funciones que ayudan a localizar, clasificar y evaluar rápidamente fragmentos de información dispares en forma y contenido, manteniendo nuestra orientación mental y conservando la entidad de nuestra subjetividad en un entorno sobrecargado. Malcolm Gladwell ha profundizado en este modo de conocimiento y de orientación veloces, generado por lo que se ha dado en llamar el “inconsciente adaptativo” (Gladwell 2006: 11): aquel sistema capaz de realizar juicios rápidos a partir de mínimas porciones de información y/o experiencia. Funciona particularmente bien en situaciones de estrés, donde la rapidez de reacción es imprescindible, lo que lleva a afirmar a este autor que “es posible saber sin saber por qué sabemos y [necesitamos] aceptar que, a veces, es mejor así” (Gladwell *op. cit.*: 52). Esta forma de conocer resulta ser extremadamente vulnerable ante la intrusión de una reflexión consciente, que lo erradica, pero Gladwell cree en la posibilidad de educar y controlar este conocimiento rápido para hacerlo aparecer en aquellas situaciones donde sea más necesario.

Otros autores, como Maggie Jackson, señalan que no sólo parece que la atención adopta cualidades de la distracción o se mimetiza con ella, sino que se está convirtiendo cada vez más en una casualidad dentro de “nuestro inaugurado mundo virtual, multipantalla y nómada” (2009: 238). En base a esto, Jackson declara que “En el territorio de la distracción, la atención es una entidad agitada, desligada, algo que vaga” (*op. cit.*: 100). Por lo que si asumimos como ciertas estas afirmaciones, deberíamos de reformular la atención actual predominante como aquella que progresivamente ocuparía unidades de tiempo mucho más reducidas, casuales y momentáneas, perdiendo del todo el carácter de proceso o estado. Es entonces cuando podríamos definirla con el término acuñado por Linda Stone “atención parcial continua” (citado en Anderson 2009: 3), aunque, por otra parte, este tipo no deja de remitirnos a la distracción nativa que antes tratábamos. Una comparación

que facilita el hecho de que otras interpretaciones del nuevo estado perceptivo lo identifiquen con una recuperación de la distracción más natural del ser humano:

La Red, como una máquina de interrupción, nos está devolviendo a nuestro estado de distracción innato. La cuestión es ¿es esto algo bueno? ¿Es este el estado que conlleva las mejores recompensas intelectuales y culturales? O, en realidad, ¿es aquella ‘extraña anomalía de la historia’ [la atención], una anomalía que deberíamos lamentar perder? (Carr 2009).<sup>112</sup>

---

112 Respuesta de Nicholas Carr a Vaughan Bell en “The Myth of the Concentration Oasis”, en el blog “Mind Hacks” (<http://mindhacks.com/2009/02/11/the-myth-of-the-concentration-oasis/>), 11 febrero 2009.

### 3. La distracción dentro de la constelación benjaminiana

#### 3. a. Sigmund Freud y la atención flotante

Comenzamos este apartado incluyendo la figura de Sigmund Freud, un autor al que Benjamin nunca pierde de vista y del que aparecerán numerosas referencias en sus textos. Por ello y por su concepto de “atención flotante”, tan próximo a los parámetros distraídos que tratamos en esta investigación, incluimos a Freud dentro de la constelación benjaminiana. A partir de su experiencia personal, este autor aporta ciertas directrices a la hora de practicar el psicoanálisis en el texto de 1912 “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico”. Durante el tratamiento de varios pacientes al día, la tarea de retener nombres y otras informaciones de los relatos de los enfermos puede plantearse complicada para los doctores. Por lo que, ante tal abundancia de material, Freud recomienda no centrarse en retener datos, sino en “no intentar retener especialmente nada y acogerlo todo con una igual *atención flotante*” (1988a: 1654). Así, el analista deberá ahorrarse el ejercer una atención forzosa, imposible de mantener al mismo nivel durante el conjunto de su jornada laboral o incluso a lo largo de varias horas seguidas. Pues, como más tarde afirmará este autor, “para llegar a la solución de los enigmas de la neurosis no sirve de nada la reflexión ni el esfuerzo de la atención o la voluntad” (Freud *op. cit.*: 1659).

La curiosidad y la predisposición del médico a conocer cosas nuevas son, en su opinión, las que le ayudarán a mantener dicha atención flotante, debiendo dirigirse al paciente sin ningún objetivo previsto, sino con “la mente abierta”, dejándose llevar por las necesidades de éste. Esta técnica conduciría, según Freud, tanto a la dispersión del paciente en su relato, que debe dar rienda suelta a todas sus observaciones (sin manipulaciones lógicas o emotivas), como también a la del médico. De este modo, lo que este tipo de atención flotante persigue es abrir un espacio de posibilidades múltiples e indefinidas, un contexto que albergue la ocasión propicia, el *kairos*, o la clave para desentrañar el análisis. El tipo de recepción dispersa sobre el que aquí se centra Freud entabla relación con aquella producción del mismo carácter que Benjamin elogia en figuras como Charles Fourier o Thornton Wilder. Así, respecto de Fourier comenta: “Sobre todo se esfuerza por adaptarse tanto como le es posible, a su ‘mariposa’, a su adicción a la distracción [*Zerstreuungssucht*]” (Benjamin 1989d: 509). Un estilo literario éste que a su vez establece una gran semejanza con lo que se convertiría en una técnica de escritura de la mano de los surrealistas, la de la “libre asociación”, que trataba de frenar el dominio del consciente para alcanzar la expresión del inconsciente a través de una escritura automática.

Si volvemos al caso expuesto por Freud, hemos de reparar en lo que señala

como uno de los más probables peligros a evitar de la atención ejercida de forma deliberada: el análisis selectivo. De no prescindir el analista de cualquier filtro a la hora de llevar a cabo la escucha dispersa, varios elementos podrían destacarse como focos de atención o de crítica del propio analista, incluso de su proyección personal, mientras que otra gran cantidad de material pasaría inadvertido. Esto supondría todo lo contrario a la función de médico, construyendo una imagen falsa de la versión del paciente. Todo lo contrario de lo que exige desarrollar un análisis correcto, donde “[el analista] Debe evitar toda influencia consciente sobre su facultad retentiva y abandonarse por completo a su *memoria inconsciente*” (Freud 1988a: 1655).

Este estado de “atención flotante” se compone por una conexión entre el inconsciente del paciente, que transmite, y el inconsciente del médico, que recibe. Freud ilustra dicha conexión con el siguiente ejemplo:

Él [el médico] debe orientar hacia lo inconsciente emisor del sujeto su propio inconsciente, como órgano receptor, comportándose con respecto al analizado como el receptor del teléfono con respecto al emisor. Como receptor transforma de nuevo en ondas sonoras las oscilaciones eléctricas provocadas por las ondas sonoras emitidas, así también el psiquismo inconsciente del médico está capacitado para reconstruir, con los productos del inconsciente que le son comunicados, este inconsciente mismo que ha determinado las ocurrencias del sujeto (Freud 1988a: 1657).

Si Benjamin considera al público un examinador o, más bien, un examinador distraído capaz de detectar en la pantalla de cine los efectos alienantes de la época, ¿por qué no aplicar esta técnica freudiana al contexto cinematográfico y poner al público en el lugar del médico-examinador, y al cine en el del paciente que le relata? Si, según Freud, sólo a través de sendos inconscientes puede dilucidarse la situación a analizar y exponer el problema; sería a través del “inconsciente óptico”<sup>113</sup> de la película (Benjamin 2008a: 39) y la memoria involuntaria del espectador, que responde con imágenes de la experiencia pasada, cuando el público benjaminiano en masa sería capaz de comprender su situación, es decir, de tomar conciencia de su propia clase y actuar.

113 Este concepto aparece en “Pequeña historia de la fotografía” (1931): “Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralenti y la ampliación. Esto [sic.] inconsciente óptico lo conocerá por medio de ella, y ello del mismo modo que lo inconsciente instintivo se conoce por medio del psicoanálisis” (Benjamin 2007b: 382). También surgirá de nuevo en la primera versión del ensayo de “La obra de arte” (1935), en relación al cine: “Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares: su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella [la cámara] sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis” (Benjamin 2008a: 38-39). En la tercera redacción de este ensayo (1936-1939) también se refiere a ello: “Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara y la que le habla al ojo. Y es otra sobre todo porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene a ser aquí sustituido por uno inconscientemente elaborado” (Benjamin 2008a: 77-78).



### 3. b. Georg Simmel: la sobrestimulación moderna y el alejamiento de sí

Uno de los postulados de Simmel con mayor trascendencia es aquél que expone que todos los cambios desencadenados a partir del siglo XIX influirán en el desarrollo del sujeto metropolitano, que se demarcará del habitante de la vida rural por estar expuesto a una “*intensificación de la vida nerviosa*, que proviene de una sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto externas e internas” (Simmel 2013: 40-41). Pero, sin embargo, Simmel detecta cómo ante este continuo ‘ataque perceptivo’ al que se ve expuesto desarrolla “un órgano de protección contra el desarraigo con que lo amenazan la fluidez y los contrastes del medio ambiente” (Simmel *op. cit.*: 42). Una de las protecciones resultantes sería la actitud indiferente del *blasé* (*Blasierheit*), que, como ya tratamos anteriormente, hace las veces de coraza ante la sobreabundancia estimulativa. Pese a que, dada esta indiferencia, el sujeto vea reducida tanto la recepción de estímulos como su reacción ante ellos, Simmel le considera aún capaz de dirigir consciente y voluntariamente su atención en ese medio.

Si en el ensayo “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (1903) este autor concluye que el nuevo ritmo perceptivo acentúa un estado de alerta consciente, así como un predominio intelectual; en *Filosofía del dinero* (1907) el conjunto de estímulos derivados de la técnica adopta un tono negativo. En este libro, Simmel cuenta que son las mercancías las que han realizado su propia revolución, pues no sólo se han apropiado de las formas de producción, sino del origen de dicha producción, es decir, del hombre, convirtiéndolo no sólo en “esclavo del proceso de producción”, sino también en “esclavo del producto” (Simmel 1977a: 611). Por lo que, si los medios técnicos se presentan como aquellos que controlan la vida del individuo a todos los niveles, estos supondrán indiscutiblemente una fuente de alienación. En este contexto, el autor habla de la distracciones que, junto con “las costumbres” y “las necesidades de carácter externo” acaban “dominando sobre la autarquía del ser humano, sobre el carácter centrípeto espiritual de la vida” por medio de la técnica (ibíd.). Por lo que aquí las distracciones forman parte de la barrera que separa al individuo de lo más genuino de sí mismo. Desde este punto de vista, la masa de individuos se entrega acríticamente a los estímulos que reciben y sin conciencia de responsabilidad, tal y como asegura Kracauer respecto a la perspectiva de su mentor. Benjamin, en cambio, y también el mismo Kracauer, sí creerán en la posibilidad crítica de determinado tipo de cine. Pues, según el primero, es a través de la distracción como recepción en el cine cuando el público masivo podrá ser capaz de recuperar su capacidad crítica y convertirse en un “examinador” o “examinador distraído” (Benjamin 2008a: 83).

De todo ello deducimos que, para Simmel, tanto la distracción entendida como modo de recepción acelerado de impresiones internas y externas, en “Las

grandes ciudades y la vida del espíritu”; como también la distracción asociada con los contenidos más evasivos ofrecidos por la técnica, en *Filosofía del dinero*, se presentan como una forma de amenaza y alienación.

### **3. c. Siegfried Kracauer: la distracción como evasión y como desorden**

Kracauer trata aspectos de la modernidad y del estilo de vida metropolitano que, por medio de un interfaz técnico, conducen a la misma alienación de la que hablaba Simmel. En su ensayo “Aburrimiento” (*Langeweile*) (1924) señala:

Los letreros le precipitan [al espíritu del hombre moderno] en el espacio vacío que él mismo, no sin gusto, llenaría; le arrastran ante una pantalla tan desnuda como un palazzo desamueblado, y ahora, cuando de ella sale imagen tras imagen, nada existe en el mundo aparte de su inconstancia. Uno se entrega a su mirada estupefacta y el gran agujero oscuro se vivifica con la apariencia de una vida que a nadie pertenece y a todos consume (Kracauer 2006:182).

Esa “mirada estupefacta” significa para el autor una mirada vaciada y consumida por la propia técnica. Pero no sólo la vista es susceptible de este vaciamiento de sentido, sino que el oído es igualmente “hechizado”. En el mismo ensayo, Kracauer indica respecto a la radio:

Dado que son muchos los que creen que deben emitir, uno se encuentra en un permanente estado de concepción [...] y, en lugar de atender a una conversación culta, que ciertamente podría llegar a aburrir, se convierte uno en campo de acción de ruidos mundanos que, a pesar de su eventual aburrimiento objetivo, ni siquiera conceden el modesto derecho al aburrimiento personal (Kracauer 2006:184).

Dentro de este planteamiento, la distracción se corresponde con un tiempo malgastado en una pluralidad banal de elementos, que, sin embargo, sí podría ser aprovechado en otros menesteres más productivos en beneficio de la subjetividad.

Pero, más allá de letreros publicitarios y emisiones de radio, Kracauer también se refiere a la imagen técnica cinematográfica. En su conocido texto “Culto de la distracción” (*Kult der Zerstreuung*) (1926), Kracauer denomina “palacios de la distracción” a los cines donde tiene lugar el “espectáculo cinematográfico” o el “cuento de hadas óptico” (Kracauer 2006: 215). Este es un cine de masas en el que todos los días se agotan las localidades, donde existe un “afán de distracción [*Zerstreuung*]” (Kracauer 2006: 218) y se ejerce el “culto de la diversión [*Vergnügen*]” (ibíd.). Como obra de arte total, este cine integra otros planos artísticos aparte de las imágenes en pantalla, por lo que Kracauer lo denomina “caleidoscopio óptico y acústico al que se asocia el juego escénico corporal” (*op. cit.*: 216-217). Estos añadidos consisten en juegos lumínicos acompañados por efectos sonoros de la orquesta, a los que se suman una pantomima o el ballet antes de que comience la proyección cinematográfica. Kracauer argumenta

que la suma de estas disciplinas a la proyección, además de convertir al cine en un “*arte aplicado*” (*op. cit.*: 222), lo relaciona con un carácter irreal elevado. Y esto es así puesto que de la suma de todas esas intervenciones resulta la ilusión de totalidad o la unidad de obra total, que compone una “atracción decisiva” (*op. cit.*: 217) y que “se descarga para todos los sentidos y por todos los medios” (*op. cit.*: 216) sobre las masas de Berlín. El autor argumenta cómo estas excitaciones sin pausa no dejan lugar a la reflexión y, en consecuencia, disuelven la posibilidad de revolución de la clase obrera, encuadrando así este cine dentro de una tendencia reaccionaria. Benjamin, por su parte, también asume que en la obra de arte total “La solemnidad con la que se conduce corre pareja con las diversiones [*Zerstreuung*] que acompañan a la apoteosis de la mercancía” (2005: 46). En ese caso, tal y como sostiene Buck-Morss al respecto,

[...] de modo distinto a como sucede con las drogas, la fantasmagoría obtiene una posición de hecho objetivo [...] la intoxicación de la fantasmagoría en sí se convierte en la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria, se convierte en los medios de control social. [...] Buena parte del ‘arte’ entra en el ámbito de lo fantasmagórico como entretenimiento, como parte del mundo utilitario (Buck-Morss 1993: 78).

Kracauer y Benjamin no culpan a la técnica por ello, sino que consideran esta tendencia artística un obstáculo entre el arte y el desarrollo técnico. Sin embargo, Kracauer considera que, dentro de esa tendencia tóxica del arte, las excitaciones de los sentidos desencadenadas por los anuncios luminosos, los diarios ilustrados, las difusiones radiofónicas o el cine como espectáculo total equivalen a una distracción que desvía la atención de aquellos aspectos sociales más amenazados. Las imágenes de esos planos eliminados por el puro brillo quedan así relegadas: “La fuga de imágenes es la fuga ante la revolución y la muerte” (Kracauer 2008a: 214). También el deporte, y en general “toda la cultura del cuerpo” (*ibíd.*), suponen para él la entrega a una distracción asociada con el divertimento que adormece los sentidos del público y su capacidad de reacción política. Algo que, por otra parte, Benjamin también comparte cuando se refiere a un tipo de diversión evasiva asociada con la industria de recreo.

Este tipo de distracción resulta ser una competencia exclusiva de la gran ciudad que, tal y como señala Kracauer, no van a poder disfrutar las masas de la provincia, las de las grandes ciudades de provincia o las masas de los centros industriales por recibir demasiadas presiones laborales o distracciones inefectivas y anticuadas. Esta distracción supondrá, por tanto, una exclusividad metropolitana. A su vez, la clase burguesa, como antagonista de la masa, también se mantiene aparte de esta cultura preservando una “cultura superior” y acusando a la segunda de “ávida de distracción” (Kracauer 2006: 218).

La distracción-diversión planteada aquí tiene por tanto un destinatario y un consumidor muy bien definido: la masa metropolitana. Parte de ella la compondrá un nuevo grupo social delimitado por Kracauer: los empleados u oficinistas, a los que en 1930 dedica un libro llamado *Los empleados*. Kracauer argumenta que desde las grandes empresas intentan segregarlos de los trabajadores manuales, convirtiéndolos así en una nueva especie de “clase media”. Pero aunque el oficinista aspire a alcanzar un estatus burgués, nunca llegará a hacerlo. Y pese a que este empleado tienda a gastar más en distracción que en las verdaderas necesidades de la vida diaria, para distinguirse así de la clase trabajadora inferior; precisamente participar de la diversión de las industrias culturales en masa sería una de las razones del rechazo a este grupo por parte de la clase burguesa.

Si antes veíamos que la principal razón para la oposición de Kracauer a esta cultura de la distracción es su función evasiva, que consiste en “la afirmación ingenua de valores culturales devenidos irreales” (2006: 219); en su texto “El ornamento de la masa” (*Das Ornament der Masse*) (1927) el autor muestra una preocupación por ello todavía mayor. El avance capitalista oprimiría así la subjetividad de la clase obrera y la “nueva clase media”, que se diluirían en las masas indiferenciadas tanto de trabajadores como de público y a la vez compondría la base para el espectáculo del ornamento. En 1936, dentro de un proyecto de investigación fallido llamado “Masa y propaganda” (*Masse und Propaganda*) que Kracauer esperaba que fuese financiado por el Instituto de Frankfurt, también analiza la relación entre masa y distracción. Una vez más Kracauer incide sobre la función evasiva de la *distracción-divertimento* en ese escrito. En él, tal y como nos cuenta Claudia Krebs, Kracauer “evoca las tácticas de desviación militares y de camuflaje que focalizan la atención sobre aquello que es espectacular con el fin de dirigir la atención sobre fenómenos secundarios y de suprimir así la posibilidad de comprender la verdadera situación” (2008: 188). Por lo que Kracauer destacaría de la distracción aquel aspecto sigiloso que trataremos en el capítulo III de esta tesis.<sup>114</sup>

No obstante, este autor también defiende que “cuando la distracción no es un fin en sí mismo” (2006: 220), cuando carece de objetivo y refleja el mismo carácter de la masa de la gran ciudad como un “*desorden* de la sociedad”, es precisamente cuando la distracción devuelve al sujeto el contacto con su propia naturaleza: capacitando a la masa “para suscitar y conservar en memoria esa tensión que debe preceder al necesario vuelco” (ibíd.). Es precisamente a partir del mismo despliegue de pura exterioridad que utilizan las distracciones evasivas desde donde para Kracauer es posible hacer reconocible al ciudadano la realidad que habita. Eso sí, en vez de que esa exterioridad se presente como

114 Véase al respecto la página 316 de esta tesis.

una ilusión de totalidad, es necesario que aparezca evidenciando su naturaleza disgregada, compuesta de una dispersa sucesión de impresiones sensoriales.

Podemos deducir de lo anterior que para Kracauer en la cultura de la distracción se distinguen por un lado aquellas producciones destinadas a la *diversión* del público y que establecen una distancia narcotizante con la verdadera situación de la masa. Por otro lado, se sitúan aquellas obras cinematográficas en las que se materializa la misma *dispersión* presente en el carácter de masa, con valores como la improvisación y la confusión no dominada, que sintonizan con la naturaleza propia del colectivo y, al transmitir al ciudadano una imagen de su realidad, se acercan a aquello que Benjamin llama “autoconocimiento de clase” (2008a: 34). Kracauer cree posible la presencia de este carácter disperso identificado con el colectivo de la masa en un cine aparte del comercial, que no drene el potencial de la película con otros elementos aparte de la propia naturaleza de la imagen fílmica. Pues “La película exige de por sí que el mundo reflejado sea el único” (Kracauer 2006: 222). Algo que se torna difícil de discernir a la hora de incluirla dentro del conglomerado de la obra de arte total. Ahora bien, este autor no valoraría positivamente aquellas películas que tan sólo cumplieran con esta premisa, sino que también habrían de aportar la verdadera imagen del público como masa. Aquella masa que “está por encima de los cultivados que la desprecian, en la medida en que reconoce sin velos los hechos en bruto” (Kracauer 2006: 271).

Ubiquémonos ahora dentro de ese nicho cinematográfico no comercial reflejo de lo disperso. Kracauer confía ante todo en que los residuos de una cultura idealista hallen en la cultura de la distracción las vías adecuadas para la generación de una nueva cultura y un potencial revolucionario. El reencuentro de la masa con sus individualidades extraviadas sucederá precisamente gracias a la excitación de los sentidos, dentro de la esfera de la *distracción-dispersión*, pues “la desmembrada sucesión de las espléndidas impresiones sensoriales hace salir a la luz su propia realidad” (*op. cit.*: 220). Es por ello que Kracauer reivindica como vía de salvación para las masas, y por las masas, un presente cultural que apunte “radicalmente hacia una distracción que ponga al descubierto la desintegración, y que no la oculte” (*op. cit.*: 223).

En todo este planteamiento hemos de resaltar el hecho de que es precisamente en las manifestaciones “superficiales e insignificantes” (*op. cit.*: 257) donde para este autor resulta más evidente el carácter de una época en el conjunto del proceso histórico. Pero este plano superficial es el que paradójicamente abre para él “un acceso inmediato al contenido básico de lo existente” (*ibíd.*). Esa superficie también es el espacio ocupado por el ornamento, que responde a un ritmo y movimiento masivo sistematizado de elementos, como el de las partículas de un mismo cuerpo colectivo. Un ejemplo paradigmático: el

“espectáculo total” de las Tiller Girls. El ornamento que dibujan no supone algo conscientemente construido como comunidad, de dentro a afuera. Sin embargo, Kracauer argumenta que la masa, por una parte portadora del ornamento, y por otra, su misma observadora como público, puede optar bien por disfrutar de ese ornamento o ilusión en términos de diversión narcotizante, sin otro efecto que el placer o la huida momentánea; o bien, a la manera de un examinador, puede percatarse de que:

Sólo restos del complejo humano ingresan en el ornamento de masas. Su selección y conjunción en el médium estético resulta de un principio que representa a esa razón que hace estallar la forma de manera más pura que aquellos otros principios que preservan al hombre como unidad orgánica (Kracauer 2006: 269).

Es por ello que “la complacencia estética en los movimientos ornamentales de la masa es *legítima*” (Kracauer *op. cit.* 262). Ese mismo principio formal que organiza la masa de las Tiller Girls es el que estructura las masas de trabajadores de las oficinas y fábricas. La identificación tanto de la disolución de la unidad natural y orgánica en estas formaciones, como la de la dispersión estimulativa de las impresiones presente en la sociedad moderna, junto con la práctica de una crítica significativa, serán para Kracauer la clave para la regeneración de la cultura por parte de la masa en aras de una sociedad más humana, más cercana a sí misma.

Allí donde la razón desintegra el conjunto orgánico y rasga la superficie natural, aun cuando cultivada, allí habla, allí descompone la figura formal humana para que la verdad no dislocada, a partir de sí misma, modele de nuevo al hombre (Kracauer 2006: 270).

Es en “la misma esfera de la superficie en la que uno ha sido forzado a echarse en falta a sí mismo” (Kracauer *op. cit.* 2006: 219) donde cabe la posibilidad de salvación. De esta forma, Kracauer plantea la distracción como efectiva en tanto muestra la desintegración del mundo moderno circundante y de su origen orgánico, constituyéndose así como un reflejo de la realidad. Las grietas de ese mundo descompuesto posibilitan al tiempo su reconstrucción. Algo que igualmente se halla muy presente en Benjamin, para el que gracias a esa distracción el sujeto moderno es susceptible de considerar las posibilidades de transformación a su alcance, que, al igual que en el montaje de la película, pueden orquestar ‘otro montaje’, esta vez subjetivo y en masa, dentro del conjunto social.

### **3. d. Bertolt Brecht: la distracción embaucadora y la diversión esencial**

Las diferentes tipologías de distracción manejadas por Brecht se aprecian claramente dentro del contexto de su teatro épico. Asociada con la diversión, Brecht considera que, por una parte, la distracción puede funcionar, tal y como habíamos visto con Kracauer secundado por Benjamin, como una mera vía de



evasión; a la vez que, por otra, también como una herramienta de conocimiento. El dramaturgo coincide con ellos y califica al primer tipo de distracciones como paliativos que hacen frente al peso de la vida diaria. Partiendo de una distinción freudiana, Brecht sitúa tres tipos de distracción: “las distracciones irresistibles, que nos permiten quitarle importancia a nuestros sufrimientos, las pseudosatisfacciones, que los reducen, y las drogas, que nos insensibilizan ante ellos” (1992: 41). De estas tres categorías, el tercer tipo de distracción se relaciona a su vez con un arte narcotizante y evasivo, como el de la obra de arte total de la que tratábamos anteriormente, que para Brecht se identifica con la “brujería” o con un “arte de la hipnosis” (*op. cit.*: 37-38) contra el que es necesario luchar. Brecht describe cómo el tipo de teatro y cine que únicamente tienen como objetivo la mera diversión aspiran a embaucar al espectador introduciéndole en un estado de trance para poder manejarle desapercibidamente. Esto se hace posible gracias a la compenetración que los personajes generan con el público, que permite encarnarse al espectador en los protagonistas de la historia. Para Brecht, esa falta de distancia con respecto a la obra de arte restaría agencia al individuo de la masa, que “se convierte en una parte pasiva (sufriente) de la obra de arte total” (*ibíd.*). Por esta razón tratará de forzar de nuevo una separación entre público y obra a través de su “efecto de extrañamiento” (*Verfremdungseffekt*).

Ese distanciamiento será palpable en el teatro épico, donde gracias a la radical separación entre sus elementos, se evita la empatía con los actores y se protege del trance, a la manera de “una ducha fría” ante tales aspiraciones (Brecht *op. cit.*: 132). Asimismo, Brecht establece una relación inversamente proporcional entre el potencial embaucador de la obra de arte y la capacidad de aprendizaje del espectador. Pero, por otro lado, no deja de resaltar en todo momento la relación entre el aprendizaje, en calidad de instrucción, y la diversión. Pese a que afirme que “Generalmente se sienta una gran distancia entre aprender y divertirse” (Brecht *op. cit.*: 72) este autor defiende la capacidad de su teatro épico para conjugar estos dos aspectos. De hecho, Brecht considera esta diversión como única condición para que su teatro sea capaz de enseñar. Por otra parte, este aprendizaje, “un aprendizaje agradable, alegre y militante” (Brecht *op. cit.*: 73) se relaciona íntimamente con el asombro. Un asombro que “se parece más al entusiasmo de la gente que descubre petróleo (o a una auténtica persona fiable) que esos niños montando en un carrusel” (Brecht 2000: 17). Es por ello que Brecht afirma que el teatro épico “en tanto que es buen teatro divertirá” (1992: 73). Su destinatario es claramente la masa de trabajadores, aquella clase “que espera su turno”, que “quiere averiguar a toda costa dónde se sitúan y que sabe que están perdidos sin aprendizaje” (Brecht *op. cit.*: 72). En ese caso, la diversión se plantea como una vía de acceso al



teatro épico, que provee a la masa de las herramientas necesarias para convertir en “manejable” su realidad (Brecht 2000: 17) en lugar de dejarse manejar por ella, como ocurriría en el caso de aquel ‘teatro empático’ o narcotizante.

#### 4. Estado de la cuestión del estudio de la distracción en Walter Benjamin

En su libro *Suspensiones de la percepción* Jonathan Crary localiza la palabra *Zerstreuung* como el término alemán que trasluce una degradación de la percepción en “numerosos análisis críticos que parten de una teoría kantiana del conocimiento” (2008b: 55). Por lo que expone esa distracción estigmatizada como corrupción atencional. En ese mismo libro también dice discrepar de las tesis volcadas sobre la modernidad por figuras como Simmel, Kracauer, Benjamin y Adorno, que sitúan a la percepción distraída como punto de partida de la subjetividad moderna. Frente a esas posturas que definen la modernidad como un período de destrucción y fragmentación de los formatos clásicos de continuidad e integridad premoderna, este autor sostiene que:

[...] la distracción moderna no supone una interrupción de ciertos tipos estables o ‘naturales’ de percepción sostenida, sino que se trata de un efecto y a menudo de un elemento constitutivo de los numerosos intentos de producir atención en los sujetos humanos (Crary 2008b: 56).

De ahí que Crary entienda la distracción no como aquella que inaugura perceptivamente la etapa moderna, sino como una variante dentro de la configuración del sujeto atento a partir de finales del siglo XIX. Una postura similar a la de Howard Eiland, quien argumenta que la distracción que tiene lugar en el contexto cinematográfico y, por extensión, en el conjunto de la vida moderna vinculada al progreso técnico se sitúa directamente ligada a “la intensificación de la atención” (2003: 56). Aquella vigilancia requerida para moverse entre el frenético tráfico de la gran ciudad o en el comercio de los grandes almacenes. Lo que describe los profundos cambios en el sistema perceptivo y materializa la adaptación a la creciente velocidad del ritmo económico y social.

Al contrario de lo que sostiene Crary, las tesis benjaminianas no disientirían del todo de las suyas, en la medida en que para este autor distracción y atención forman “parte de un todo continuo, en el que cada una fluye sin cesar hacia la otra como parte de un todo social en el que las mismas fuerzas e imperativos incitan a ambas” (*op. cit.*: 57). La conocida expresión “recepción en la distracción”, con la que Benjamin expresa el nuevo estatus perceptivo respecto de la imagen técnica —aquél que mimetiza el del entorno urbano—, configura para él un espacio en el que existen cotas de atención (*shocks*) y valles en los que se pierde esa intensidad. Por lo que pensamos que, en realidad, Benjamin no se encontraría muy lejos del modelo del que habla Crary. Una constante en los análisis de la distracción benjaminiana por parte de autores como Howard Eiland, Lindsay Waters,<sup>115</sup> Susan

115 De hecho, Eiland presenta sus reflexiones como deudoras de un ensayo manuscrito de Lindsay Waters sobre Benjamin, todavía sin publicar en inglés, llamado “Walter Benjamin’s Dangerous Idea” (aunque sí ha

Buck-Morss y Alan Latham, entre otros, es la distinción entre una distracción ‘negativa’ y otra ‘positiva’ (concentrándose sobre todo esta última en el ensayo sobre “La obra de arte”). Unas calificaciones que se corresponden con las tipologías de distracción endógena y exógena, respectivamente, que trataremos en el capítulo III de esta tesis. A la hora de aplicar esta diferenciación entre las vertientes distraídas, lo que estos autores tienen más en cuenta son sus efectos en el sujeto moderno en relación al mercado y a la agencia política. Así sucede con Eiland, quien en su artículo “Reception in distraction” (2003) determina la existencia de dos clases de actitudes benjaminianas, ‘negativa’ y ‘positiva’, hacia la distracción y, a su vez, expone que ambas no mantienen una relación opuesta sino dialéctica. Eiland sitúa el carácter ‘negativo’ de la distracción en *La obra de los pasajes* (1940), pero donde más cree que se concentra es en los escritos “Teatro y radio” (1932) y “El autor como productor” (1934). En estos textos, la distracción (*Zerstreuung*) se caracteriza por su identificación con el entretenimiento, la complacencia y la diversión, equivalente a una inmersión contemplativa. Eiland sostiene que Benjamin la ubica en el teatro de la tradición o dramático, donde supone, junto a la formación (*Bildung*) de los espectadores, uno de los objetivos a conseguir por ese teatro. A él se le opone el teatro épico de Brecht, cuyas finalidades son, sin embargo, la instrucción (*Schulung*) del público –diferente de la anterior formación–, y la congregación (*Gruppierung*) de aquellos espectadores, actores y autores que comparten intereses sociales y políticos.

En cuanto al papel negativo de la distracción en *La obra de los pasajes*, Eiland expone que dos experiencias modernas, distracción e intoxicación, se complementan y se repelen simultáneamente en este trabajo, suscitando una comprensible ambigüedad en el escrito. Eiland argumenta que, por un lado, la distracción aparece en ese libro como una atmósfera o un estado de ánimo dominante donde predomina el valor negativo. Pero, por otro, el valor positivo de la distracción también aparece, y éste se debe a la manera particular en la que esta obra se configura: como un compendio yuxtapuesto de recortes, apuntes y aportaciones ensayísticas a tenor de una serie de temas que configuran la experiencia moderna. Esta forma de “montaje literario” (Eiland 2003: 63) más que decir, muestra a través de textos dispares e induce al lector, al igual que al público de las salas de cine la película, a recomponer sus partes como resultado de la integración de la experiencia moderna.<sup>116</sup> Eiland sostiene que

sido publicado en español como “La peligrosa idea de Walter Benjamin” en *Las culturas del rock*, 1999). Pero, a diferencia de la profundidad con la que Eiland desarrolla el tema de la distracción benjaminiana, sorprende el hecho de que Waters apenas lo trate un par de veces en todo su escrito. Aun así, ambos coinciden en situar el sentido positivo en *La obra de los pasajes* y en el ensayo sobre “La obra de arte”.

116 De hecho, Susan Buck-Morss justifica la ausencia de imágenes en esta obra argumentando que precisamente esos mismos textos ya suponen imágenes engarzadas en un montaje escrito: “Al escribir, Benjamin imitaba al camarógrafo [...] –la construcción de imágenes a partir de fragmentos verbales, el foco puesto en

dicho montaje opera en dos vertientes: a través de las distintas secuencias propuestas por los fragmentos y por medio de la alternancia de temporalidades. De ahí que, a pesar de que no abunden las referencias a la distracción y de que estas puedan ser incluso negativas, en esa obra se conforme una *experiencia de la distracción* desde una perspectiva constructiva, por lo que se constata la ambigüedad, explícitamente negativa e implícitamente positiva, en *La obra de los pasajes*. Respecto al pliegue ocurrido en el término hacia un sentido positivo en la trayectoria benjaminiana, Eiland argumenta que éste claramente tiene lugar en la última versión del ensayo de “La obra de arte” (1935-1939) definiéndose como “recepción en la distracción” en un contexto cinematográfico y, por extensión, en el conjunto de la vida moderna vinculada al progreso técnico.

Buck-Morss también entiende la distracción benjaminiana como dos extremos opuestos. En su caso, adscribe un tono negativo a la distracción cuando la tecnología que la provoca, tornándose imperativa, se usa tanto para extender contenidos reaccionarios, como para producir mercancías capitalistas al compás de la moda y el consumo. La autora distingue este enfoque en el ensayo sobre “La obra de arte” y en “El autor como productor”, donde Benjamin advierte de sus consecuencias fatales. En relación a ello, Buck-Morss destaca que, a partir del fenómeno de la industrialización, Benjamin sitúa en el siglo XIX una crisis de la percepción debida “a la alienación de los sentidos, que hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con deleite” (1993: 92). Pero a pesar de los defectos asumidos, Buck-Morss cree que el optimismo que Benjamin profesa sobre el cine, que ni Adorno ni Scholem comparten, se debe a que para nuestro autor:

[...] si la tecnología industrial había por un lado provocado una fragmentación de la experiencia, por otro había proporcionado los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma; una que, si bien permanecía en el mundo de las apariencias, permitía expresarla en un lenguaje crítico y autorreflexivo (Buck-Morss 2005a: 71).

Otros autores como Alan Latham distinguen la distracción benjaminiana en base a otros bloques de obras en su artículo “The power of distraction: distraction, tactility, and habit in the work of Walter Benjamin” (1999). El primero de esos bloques lo integran los escritos sobre Baudelaire y el siglo XIX parisino, en los que Benjamin examina el impacto de la ciudad industrial en el *sensorium* humano. El “virus de la mercantilización” (Latham 1999: 459) será el origen de este nuevo giro perceptivo. Para Latham, el papel que juega aquí la distracción es, por un lado, el de defender físicamente el cuerpo del ataque sensorial producido

---

el detalle, la yuxtaposición de extremos, la sucesión discontinua e independiente de sus partes—, tenían una enorme deuda con las técnicas cinematográficas” (2005a: 75). Podríamos decir entonces que, tal y como indica esta autora, Benjamin escribía en imágenes sin imágenes y que a su vez permitía al lector “‘Leer lo nunca escrito’” (Benjamin 2007b: 216): la más antigua forma de lectura para él.

por la excesiva estimulación en forma de *shocks* de la ciudad –actuando como un filtro ante la complejidad urbana– y el de ayudarle a desenvolverse en él. Por lo que interpreta que en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939) Benjamin expone que “La mirada distraída del habitante urbano moderno ve mucho, pero sabe poco de aquello que ve” (Latham *op. cit.*: 464). Una conclusión que resume que en este primer bloque Benjamin da cuenta del ciudadano que, al verse sobrepasado sensorialmente, es incapaz de aprender de su propia experiencia. Latham lo compara además con el trabajador no cualificado de la fábrica, que, forzado por la disciplina de la máquina, repite la misma tarea *ad infinitum* sin ninguna posibilidad de dar forma activamente al proceso en el que se halla inscrito, sino guiándose por el hábito en la repetitiva actividad de la cadena de montaje.<sup>117</sup> En ambos casos, Latham apunta que el individuo se ve privado de su experiencia y le es imposible participar activamente de su circunstancia, sea por la superabundancia de estímulos, como en el habitante urbano, o por la falta de estos, como en el trabajador industrial. En las dos circunstancias apuntadas, otros asuntos ocupan la mente del sujeto impidiéndole el distanciamiento necesario del mundo para desde ahí poder situarse en él.

Por otro lado, dentro de este mismo conjunto de obras, la distracción también es entendida como la postura del *flâneur*: aquella que es capaz de abarcar la heterogeneidad y complejidad de la ciudad, regida por un deseo de cercanía sin contacto. La relación urbana perfecta se basa entonces en lo momentáneo de los encuentros en la ciudad, por otra parte, equivalentes a *shocks* que se imprimen sobre el *flâneur*, participando así de la dinámica característica de la metrópoli. Latham concluye en que del dominio de la mercancía surgen dos tipos de miradas. Una, la mirada del *flâneur*: libre, a la deriva (de la que el sujeto distraído será deudor) y considerada positivamente; la otra, la mirada atrapada dentro del sistema, por la que el mismo sujeto termina también convirtiéndose en mercancía, y que será asociada a la distracción en el sentido de divertimento.

El segundo bloque lo componen obras como “El narrador” (1936) o “La obra de arte” (1935-1939) en las que Benjamin interpreta la distracción de una forma más original y productiva según Latham, pues el “ojo armado del habitante urbano” (Latham *op. cit.*: 454) no sólo se defiende a través de ella, sino que plantea además una poderosa capacidad de recuperación de la experiencia afectiva. “El narrador” anticiparía para este autor el sentido positivo de la distracción, pues muestra cómo en el contexto de la disolución de la tradición, la distracción se

117 Kracauer nos cuenta al respecto en *Los empleados* que “Desde que existe el capitalismo, continuamente ha habido racionalizaciones dentro de los límites trazados por él, pero el período de racionalización que va de 1925 a 1928 señala una fase especialmente importante. Ha producido la instalación de la máquina y de los métodos de la ‘cadena de montaje’ en las salas de empleados de las grandes empresas” (2008a: 114).

convierte en una forma de conocer el mundo en la que el ojo ya no sostiene una mirada contemplativa. Dada esa transformación, el nuevo modo de mirar se ve íntimamente asociado con otros sentidos, especialmente con el del tacto, por lo que el cuerpo y su movimiento se van a ver forzosamente implicados. En cuanto a “La obra de arte”, destaca el hecho de que en ella Benjamin considera positivamente la relación entre el valor de consumo y la distracción dentro del elemento artístico. Por lo que, aunque entrelazada con el mundo de la fantasmagoría y con la mirada hecha mercancía, Latham señala que la experiencia de lo urbano generará tanto para Baudelaire como para Benjamin un tipo de contacto afectivo que abriría la posibilidad de otras formas de conocimiento y de estar en el mundo.

Teniendo en cuenta que el giro perceptivo desencadenado por la modernidad será el responsable de “desgajar” el aura premoderna (Benjamin 2008a: 55 y 68), es de rigor que en este estado de la cuestión abordemos cómo autores como Alan Latham, Bruno Tackels, Michael Taussig y Miriam Hansen han analizado el resultado de esa operación. Basándose sobre todo en el análisis de “La obra de arte”, Latham plantea que una reconfiguración del aura moderna aportará a la fotografía y al cine la capacidad de redención para el ciudadano desde un punto de vista político. Un rasgo que, a su vez, recoge de Miriam Hansen (1987). Latham propone que si bien la imagen técnica de técnicas artísticas modernas como el cine y la fotografía destruye el aura clásica, también ofrece una serie de correspondencias capaces de re-generar por efecto invertido un tipo de percepción aurática desmitificada o “secular” (Latham *op. cit.*: 468). Las nuevas técnicas artísticas ofrecen así la posibilidad de que el conocimiento distraído, el táctil, el saber cotidiano, puedan convertirse en una “experiencia afectiva genuina (*Erfahrung*)” (Latham *op. cit.*: 460). Y lo llevan a cabo haciendo aparentes aquellos hábitos enterrados en la costumbre “interrumpiendo su flujo homogéneo” (Latham *op. cit.*: 465). De tal modo que, lo que la cámara rescata del inconsciente óptico y revela a la conciencia participa de una relación emotiva y reflexiva con la existencia cotidiana del espectador, que se aproxima así a la experiencia de *Erfahrung*. Es por ello que Latham cree que a través del inconsciente óptico la posibilidad de redimir la experiencia urbana se hace tangible para Benjamin. La cercanía al objeto, proporcionada por la nueva cualidad táctil recrearía momentáneamente una experiencia aurática en la que lo misterioso y lo cotidiano se entrelazan y que, aunque limitada temporalmente, resulta poderosa. Por esas razones Latham denomina a este nuevo tipo “aura secular” (ibíd.). Este planteamiento resulta deudor de las tesis de Hansen, quien sostiene: “Pues sólo en un estado fragmentario, como ‘cita’, puede ser preservado el sedimento utópico de experiencia, sólo puede así ser arrancado del vacío *continuum* de la historia, que para Benjamin, es sinónimo de catástrofe” (1987: 190). Podríamos considerar entonces que ese “aura secular” resultaría ser una ‘cita aurática’, recortada de su

contexto y provista de otro potencial. Como resultado, la percepción distraída de la modernidad ofrece a través de este nuevo aura, de su faceta táctil y del hábito, modestas redenciones permeadas por el habitar urbano (Latham *op. cit.*: 468-469).

Hansen sitúa el origen de la nueva configuración del aura en la práctica de los surrealistas, que Benjamin tan bien conocía, por la que otorgaban a la promesa aurática de felicidad un significado secular y público, haciendo de ello una “iluminación profana” (Benjamin 2007b: 316). Ellos representan la posibilidad de experiencia en un mundo desencantado, por lo que inauguran el comienzo de una transición histórica y epistemológica a la que Hansen denomina un verdadero “trabajo de pasaje” (1987: 193). Una transición cuya continuidad Benjamin vería potenciada en el cine, terreno donde nuestro autor intenta redimir un modo aurático de experiencia mediante la práctica del materialismo dialéctico.

Otro autor que profundiza sobre el concepto de aura es Tackels en su libro *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura* (1999). Para él, “La pérdida del aura descubre las verdaderas posibilidades del aura: el poder de respuesta” (1999: 153). Al igual que Latham, este autor expone que el agotamiento del aura tradicional no supone una negación de la misma, sino una nueva manera de hacerla aparecer. Tackels señala que la nueva dimensión aurática comporta cualidades diferentes a su anterior modelo clásico. Entre ellas, este nuevo aura ya no es capaz de subyugar al espectador, por lo que en ese sentido se encuentra desactivada. Además, verá posible neutralizar el potencial aurático de cualquier personalidad relevante y, por el contrario, conferir importancia a cualquier anónimo. Por otro lado, Tackels destaca que el nuevo aura ocupa el fragmento discontinuo. Algo propio del proceso fílmico, donde el fraccionamiento del registro que da lugar a las actuaciones aisladas es el que determina ese carácter aurático. Es por ello que este autor afirma que para Benjamin no existe unidad en el nuevo aura, al contrario de la totalidad y omnipresencia que antes ostentaba. El objeto de arte propiamente moderno aparece así con “un aura finita y definida por la misma técnica” (Tackels *op. cit.*: 106), lo que la convierte en controlable para aquel que la recibe. Por tanto, mientras el aura clásica somete la mirada de aquel que la percibe, su segunda forma desarma las tentativas de subordinación, permite la posibilidad de una respuesta y da testimonio de la presencia del sujeto en el mundo. Para Tackels esto equivale a un nuevo lugar de poder para el espectador, desde el que es posible despertar.

Por último, aludiremos a la particular tesis de Jodi Brooks, quien, a partir de la cualidad táctil de la percepción benjaminiana, centra su atención en una clase de espectador/a de cine demasiado cercano/a –tomando como paradigma las formas de cercanía del público femenino respecto a las imágenes cinematográ-



ficas— y en una relación obsesiva con el cine.<sup>118</sup> Brooks se interesa por la idea de tratar con una imagen cinematográfica a la que se atribuye la capacidad de devolver la mirada, precisamente aquello que no parecía posible para la imagen técnica. En ese caso, el concepto de aura cinematográfica tendría que ver con una intensificación de la mirada que permite a la película la capacidad de activar correspondencias o de despertar la memoria involuntaria. Un planteamiento que, en realidad, podríamos definir como ensoñación. Lo importante aquí ya no sería tanto el objeto sobre el que se proyecta la visión, sino la intensidad del momento de percepción, que en esas condiciones incluso es capaz de “dejar marca” al espectador (Brooks 1995: 84). Esto resulta comprensible si pensamos que al desplegar el público un tipo de “mirada cargada o emotiva” (*charged looking*) (Brooks *ibíd.*) la emoción experimentada provoca que algunas de ellas se fijen en su memoria. En ese caso, para Brooks el espectador cumple también el papel de un coleccionista de imágenes que al ser fascinado por sus adquisiciones las atesora como recuerdo.<sup>119</sup> Es entonces cuando las imágenes del cine pueden pasar a formar parte de sus propias memorias. Pues, según Benjamin, el coleccionista transforma la mercancía en objeto de colección, convirtiéndolo en un *souvenir* y/o memoria: “La ‘rememoración’ es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de coleccionista. Las *correspondances* son por lo tanto las resonancias infinitamente múltiples de toda rememoración de cualquier otro” (Benjamin 2008a: 300). Pero hemos de señalar que este atesoramiento no implica sólo una dimensión pasada, pues coleccionar supone para él un proceso de renovación, ya que “para el verdadero coleccionista, el acto de adquirir un libro antiguo equivale a hacerlo renacer” y “renovar el mundo antiguo constituye el impulso más profundo en el deseo del coleccionista de adquirir cosas nuevas” (Benjamin 2010a: 337). También Brooks compara la anticipación descrita por Benjamin con la que el coleccionista de libros se aproxima a las librerías o cuando desembala su biblioteca, con el entusiasmo del aficionado cinematográfico que se acerca a la cartelera de cine o a un videoclub. Ambos, coleccionista y espectador, parecen actualizarse a sí mismos al adquirir nuevos artículos o al visionar más películas, pero también al repasar los ya obtenidos. Es por ello que la autora considera al aficionado cinematográfico una especie de amante, a la vez que un coleccionista cuyos objetos, por una parte, le nutren emotivamente y, por otra, le aportan reservas o provisiones de memoria voluntaria e/o involuntaria, tales como “momentos, fragmentos de diálogo, ciertas poses, películas enteras...” (Brooks *op. cit.*: 79). Todos ellos componentes para regeneración de la experiencia moderna.

118 Aquello que Laura Mulvey denominará “espectador fetichista” (2009: 165-6).

119 “Lo que fascina al coleccionista es meter cada cosa en un círculo mágico en el que se congela, mientras el último escalofrío (el de ser adquirida) la recorre” (Benjamin 2010a: 338).

## 5. Aproximación filológica a la distracción benjaminiana

### 5. a. Fuentes originales<sup>120</sup>

El hecho de que términos alemanes plenos de tonos y diferencias, propios de un contexto particular y que conservan toda su especificidad en sus fuentes se vean irremediabilmente neutralizados en las traducciones (de no estar éstas acompañadas de aclaraciones o remitidas a la palabra original), exige estudiarlos con la atención que merecen. Por eso, recurrir al idioma original en esta investigación resulta imprescindible, pues Benjamin emplea la noción de la distracción de una manera más específica que lo que las traducciones pueden dar a entender.

Con el objetivo de estudiar el concepto de distracción en la producción benjaminiana, acotamos una selección de términos del campo semántico de distracción, que consideramos los más relevantes para nuestro estudio. El conjunto resultante son cuatro términos elegidos en su lengua original, el alemán, más otro en francés, que ordenamos según el número de apariciones de mayor a menor: *Zerstreung* con 53 apariciones entre producción científica y literaria más su correspondencia, *Ablenkung* con 9 en las mismas fuentes, *Zerstreutheit* con 8 encontradas en su obra, *Bilderflucht* con 3 en su obra, *Entrückung* con 2 en su obra y *distraction* con 2 en su obra. Pasemos ahora a esclarecer el significado de cada uno de ellos.

#### *Zerstreung*

Es la palabra más usada del campo semántico. Su prefijo ‘zer’ alude a una fragmentación en partes secundarias. ‘*Zerstreung*’ y ‘*Zerstreutheit*’ (que analizaremos más adelante) comparten la misma raíz: el verbo *zerstreuen* (‘distraer’) que a su vez, proviene del verbo ‘*streuen*’ (‘dispersar’<sup>121</sup>). Ambos términos están sustantivados con sufijos distintos: ‘ung’ y ‘heit’. La sustantivación correspondiente a ‘*Zerstreung*’ (‘ung’ equivalente a nuestro ‘ción’) define en su caso un proceso o un acto acometido, por lo que equivaldría a la acción y efecto de distraer. La palabra más adecuada para su traducción sería ‘distracción’, que es como comúnmente se traduce, aunque dependiendo del contexto en el que se aplique, podría verse sometida a variaciones.

Entre todos los diccionarios consultados, el diccionario etimológico de Friedrich Kluge (*Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 1975)

120 Agradezco al profesor César Ruiz Sanjuán, profesor del Departamento de Historia de la Filosofía en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, la revisión técnica de las traducciones del alemán en este apartado.

121 Aquí realizamos una traducción obviamente sintética de estos verbos con un objetivo meramente orientativo.

es el que ofrece la perspectiva histórica más completa del término. En él se nos muestra un repaso de su uso en obras y autores ilustres que muestra su evolución hasta la influencia que ejerce el participio francés *distrain* en el término alemán, aportándole “un carácter mundano” (Kluge 1975: 880).<sup>122</sup> En ese sentido, la conversión de ‘*Zerstreuung*’ en el término ‘*distracción*’ en la versión francesa de “La obra de arte” aparece bajo otra luz, al haber definido el término francés parte del significado que cobraría el término alemán. De tal manera, la traducción evidenciaría un sentido ya implícito en ‘*Zerstreuung*’.

‘*Zerstreuung*’ es el término de más peso en el contexto semántico de distracción benjaminiano, tanto por su amplitud de significados y variedad de sentidos, negativo y positivo, como por el número de apariciones en la producción y correspondencia de nuestro autor. En el ensayo de “La obra de arte” se concentra en los capítulos “<18>”, “XVIII” o “XV”, según las versiones.

### ***Ablenkung***

Es la segunda palabra más empleada por Benjamin en el contexto de la distracción. Está constituida por el prefijo ‘ab’, que subraya una dirección a partir de un punto dado<sup>123</sup> y el verbo ‘*lenken*’ (‘dirigir’). Consideramos que su traducción más apropiada sería ‘desviación’, aunque también puede variar dependiendo del contexto.

‘*Ablenkung*’ se concentra en el capítulo dedicado al dadaísmo en el ensayo de “La obra de arte”, “<17>”, “XVII” o “XIV”, según las versiones. Junto con ‘*Zerstreuung*’, serán los dos términos del campo semántico de distracción que aparezcan en las versiones del ensayo de “La obra de arte”.

### ***Zerstreutheit***

Comparte sus orígenes con ‘*Zerstreuung*’. Ambos son sustantivos compuestos con

122 En este diccionario se señala que el verbo *zerstreuen* derivado del verbo *zerströuwen* del alto alemán medio (*Mittelhochdeutsch*) distinguirá en su participio ‘distráido’ (*‘zerströwet’*) un sentido espiritual en el lenguaje de los místicos del siglo XIV (diferente al sentido físico que implicaba en latín, donde veíamos que equivalía a separar diferentes partes del total de una materia u objeto). Los pietistas (protestantes relacionados con el ascetismo más riguroso) amplían por su parte este uso con otras formas. A principios del siglo XVIII, Francke critica el carácter mundano de unas arias que “distraen el ánimo” (*das Gemüt zerstreuen*); G. Arnold usa de nuevo el participio en la expresión “estás distraído con tus recuerdos” (*du bist zerstreuet in deiner Gedächtnis*) y Gichtel abre la posibilidad de responder de forma distraída. A final del primer tercio del siglo XVIII, Ters-teegen en una carta desea que el ánimo no se cargue ni se distraiga a través de una lectura excesiva. En la segunda mitad de ese siglo Gottsched reconoce la conexión que existe entre el carácter mundano del ‘difuso’ término distraído *zerstreut* y el francés *distrain*. Poco después, Lessing señala que el desarrollo de *zerstreut* se ve influenciado por *distrain*, mientras que anteriormente el primero se había mantenido bajo la única influencia de la palabra latina *distrahi* dentro de un contexto religioso (Kluge 1975: 880).

123 También existe como preposición y como adverbio (ab) con el mismo sentido: ‘desde’ o ‘a partir de’.

el prefijo ‘zer’ y derivan de la misma raíz verbal. La diferencia en su sustantivación radica en que el sufijo ‘heit’ (equivalente a nuestro ‘idad’) responde bien a la posibilidad de acción sin pasar al acto (la contingencia de distraerse) o bien a una acción más difusa en el hecho de distraerse. En términos generales, podríamos definirlo como ‘cualidad de distraído’ y, si se nos permitiera el neologismo, como ‘distrabilidad’.

Los matices en su significación pueden situarlo como una deriva a partir de un punto dado, coincidiendo con la abstracción, el despiste o el olvido. Por lo que, en cierto modo, pese a su cercanía lingüística a ‘Zerstreuung’, este tipo de distracción se ve relacionada en su dimensión de traslado con el ensimismamiento al que hace alusión ‘Entrückung’. Tanto ‘Zerstreuung’ como ‘Entrückung’ presentan un carácter menos activo del sujeto durante la acción de distraerse, aludiendo a algo así como a ‘dejarse distraer’. A pesar de ello, podemos constatar que esta aparente asociación con un plano negativo en ‘Zerstreuung’, no lo es tal para Benjamin, sino que, al contrario, destaca sus rasgos más positivos en los textos donde aparece.

### ***Bilderflucht***

Aunque este término aparece escasamente en la obra de Benjamin, hemos considerado importante incluirlo en la selección por su similitud formal con el tipo de distracción defendida en el ensayo de “La obra de arte”. La implicación directa de las imágenes (*Bilder*) y el flujo (*Flucht*) como la forma en la que estas se vierten sobre el receptor evoca su asociación con el cine y el modelo de percepción que aquí nos interesa. Por otra parte, su significación se nos presenta confusa, al resultar inexistente como palabra dada, por lo que nos extenderemos más que con otros términos para poder perfilar un significado diferente al de sus traducciones, más consecuente con nuestro punto de vista.

‘*Bilderflucht*’ funciona como una conjunción de ideas que en la traducción de los textos de Benjamin al español se traduce como ‘fuga’, ‘fugacidad’ o ‘dispersión de imágenes’. Al ser una construcción inventada por este autor, sólo es posible indagar acerca de su significado etimológico distinguiendo las partes por separado: ‘*Bilder*’ (‘imágenes’) y ‘*Flucht*’ (‘flujo’). ‘*Bilderflucht*’ se configura así como una imagen metafórica con la que Benjamin construye este concepto.

En su traducción al español, las significaciones pierden en el trasvase respecto de su fuente. De las partes que la configuran es la segunda, ‘*Flucht*’, la más problemática, mientras que ‘*Bilder*’ no plantea ninguna dificultad en su traducción como ‘imágenes’. Para buscar un apoyo comparativo en una lengua germánica, recurriremos al inglés, en el que ‘*Bilderflucht*’ se traduce como ‘*flight of images*’. Esta traducción, ‘*flight*’, más acorde con el original en su sentido literal (‘*Flucht*’), sugiere una huida, un vuelo o una trayectoria.

El peso de la palabra recae en el hecho de la evasión respecto de algo en particular, lo cual sólo se refleja en la traducción al español como ‘fuga’.

Sin embargo, existen otras traducciones, como ‘fugacidad’ y ‘dispersión’, que no coinciden con este sentido al no implicar ninguna dirección, sino más bien cierta confusión. En ‘fugacidad’ y en ‘dispersión’ el significado se centra en una forma o modo de comportamiento que si bien implica un movimiento (si se da una dispersión, es que unas partes se alejan de otras, sin un orden o pautas concretas), no manifiesta un desplazamiento a otro nivel, que es el que define una dirección que va de un referente anterior (origen de fuga) a otro que supone un objetivo (punto de fuga). Aunque sean sustantivos con la misma raíz, ‘fuga’ y ‘fugacidad’ se definen, no obstante, con sentidos diferentes. Por lo que en el caso del término ‘fugacidad’, a diferencia de la direccionalidad del primero, se configura la idea de una fuga en sentido abstracto, sin dirección definida, como infinitas posibilidades de movimiento en una huida.

En cuanto a la palabra alemana ‘*Flucht*’, reparamos en que ésta tiene dos acepciones, que, aunque distintas, no dejan de estar conectadas entre sí:

1. Por un lado, alude a una fuga, huida o evasión.
2. Por otra, se relaciona con una serie de elementos, con una línea recta, alineamiento o límite.

La combinación de ambas acepciones se resuelve en el concepto de ‘flujo’. Debido a ello, este ‘escape de imágenes’, al contrario de lo que pudieran dar a entender las traducciones, sí que tendría una dirección definida. Quizá por esa razón fuera más apropiado denominarlo ‘flujo de imágenes’, pues este término no equivale a un vagar sin rumbo de las mismas, sino que en realidad lo que define es un caudal de imágenes constante.

### ***Entrückung***

Se compone del verbo ‘*rücken*’ que implica un movimiento forzado, bien por la forma en la que algo se mueve (un empuje que comporta desplazamiento o un arrastre, en contacto con otra superficie que fricciona el objeto desplazado) o bien por la energía que implica desplazar dicho objeto violentamente (como un empujón). Su prefijo ‘ent’ expresa separación.

Otra acepción conecta la palabra con el trance o el éxtasis. Este carácter provoca que ‘*Entrückung*’ siga de cerca el concepto de ‘recogimiento’ o ‘devoción’, presentados precisamente como la antítesis de la distracción en el ensayo de “La obra de arte”. No obstante, la diferencia entre ellos radica en el movimiento que describe cada uno: mientras que el ‘recogimiento’ (*‘Sammlung’*) o la ‘devoción’

(*Andacht*) figuran como una actitud introspectiva y concentrada, tratándose siempre de un movimiento hacia el interior; *Entrückung*, en la medida en la que conecta con el éxtasis, se corresponde con un movimiento de desgarramiento, extracción o arranque ascendente, y por lo tanto, expansivo. Suele traducirse como ‘ensimismamiento’.

### ***Distraction***

Ya que esta palabra francesa comparte la raíz latina del verbo *‘distrāho’* con nuestra *‘distracción’* en castellano, las aclaraciones en cuanto a su significación no serán necesarias.

Como adelantamos anteriormente, la presencia de *‘distraction’* se toma en cuenta, por un lado, por ser la elegida conjuntamente por Pierre Klossowski y el mismo Benjamin para neutralizar los términos *‘Ablenkung’* y *‘Zerstreuung’* en el ensayo de “La obra de arte”. Por otro, porque se emplea como equivalente a la palabra *‘Zerstreuung’* en *Paris, capital del siglo XIX* (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*), redactado por Benjamin en 1939, en francés, a partir de la versión alemana de 1935.

### **5. b. Traducciones en castellano**

Las traducciones que encontramos en castellano de todos estos términos en Benjamin comprensiblemente no resultan ser equivalencias estables, sino que varían dependiendo del contexto y del traductor. Únicamente *‘Entrückung’* equivale a un solo término: ‘ensimismamiento’, ayudado por su escasa aparición en el corpus benjaminiano. Sin embargo, pese a la flexibilidad que ciertas traducciones necesitan, consideramos necesaria la vinculación de cada término alemán con otro en castellano que esclarezca el sentido que Benjamin les asocia bien en el contexto del ensayo de “La obra de arte” o bien en otros textos con cierto peso en nuestra investigación. No todas las traducciones que encontramos coinciden con las nuestras, como en el caso de *‘Ablenkung’*, que asumimos como ‘desviación’, y *‘Bilderflucht’*, que entendemos como ‘flujo de imágenes’. Por lo que, en un intento de visualizar los grupos semánticos relacionados con cada término, presentamos un listado de las traducciones al castellano en las ediciones más divulgadas presentes en nuestra bibliografía por el orden de aparición en la recopilación de sus *Gesammelte Schriften* (*Obras Completas*) de la editorial Suhrkamp, seguida de la de sus cartas, en el caso de no repetirse.

***Zerstreuung***

- dispersión
- disipación
- distracción
- diversión
- destrucción (en la expresión ‘destruir las apariencias’: *Zerstreuung des Scheins*)<sup>124</sup>
- entretenimiento

***Ablenkung***

- diversión
- distracción
- desvío

***Bilderflucht***

- fugacidad de imágenes
- fuga de imágenes
- dispersión de imágenes

***Entrückung***

- ensimismamiento

***Zerstreutheit***

- dispersión
- distracción
- desorden

---

124 Lejos de parecer anecdótico, hemos apuntado esta equivalencia teniendo en cuenta que en su escrito *Theorie der Zerstreuung* Benjamin señala la distracción y la destrucción como “lados subjetivo y objetivo respectivamente, de un mismo proceso” (1992b: 678).



## 6. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: un ensayo clave para la distracción

Pasemos ahora al texto clave para entender la nueva luz que Benjamin arroja sobre la distracción en el contexto de la etapa moderna: el ensayo de “La obra de arte”. El 28 de mayo de 1936, en una carta a su hijo Stefan de 18 años Benjamin describe su nuevo ensayo en apenas una sencilla frase: “tiene que ver principalmente con el cine” (1999a: 287). En una explicación más completa para Gerschom Scholem, el día 2 de ese mismo mes, aparece como un texto que “constituye el punto de mira para muchos de mis estudios” (Benjamin y Scholem 2011: 182). Poco más tarde, el día 5 de mayo, escribe a Wieland Herzfelde que su escrito trata sobre el definitivo avance materialista del arte, sobre todo relacionado con el cine. Una versión distinta aparece en su carta a Alfred Cohn, el 26 de enero de ese mismo año, por la que presenta el texto como aquél que se ocupa de analizar la situación actual, en referencia al siglo XIX. La suma de todas estas definiciones compone un planteamiento amplio del ensayo que, sin embargo, sigue dejando suficiente protagonismo al cine, aunque se crucen de por medio otros temas tales como: el comunismo, el capitalismo, el fascismo, la guerra, la arquitectura, la fotografía, los panoramas, los salones, el teatro, el dadaísmo, Chaplin, Mickey Mouse, el inconsciente óptico, el aura, el culto a las estrellas, el valor de uso y el valor de exposición, el carácter táctil, el público como examinador, el *shock*, la *distracción*. Estas temáticas adyacentes se organizan a su vez en capítulos, sin los que según Benjamin el texto carecería de sentido.

En definitiva, en este ensayo Benjamin propone una manera distinta de percepción colectiva (“recepción en la distracción”) como una alternativa, despreciada y positiva, capaz de interpretar los cambios en la relación del hombre de principios de siglo XX con el nuevo medio cultural, social y político de su tiempo. Por su particular interés sobre la cuestión de la distracción y sus formas precedentes, este texto establecerá el eje principal de nuestra investigación.

### 6. a. La reproductibilidad del ensayo: tres versiones y una traducción

Si la reproductibilidad (*Reproduzierbarkeit*) se propone como protagonista de la época que da lugar al texto, la forma y el contenido del ensayo coinciden con el mismo espíritu al verse re-producido en tres versiones diferentes, además del original.<sup>125</sup> En total, Benjamin realiza de él una producción y tres reformulaciones que subrayan el carácter de trabajo en proceso y la distancia respecto del original del ensayo. La reescritura duraría de 4 a 5 años desde la primera versión hasta la

125 En la recopilación de sus escritos en francés (1991) se sugiere la existencia además de un primer borrador, supuesta quinta versión (una hipótesis que también apoya Bruno Tackels), realizado entre septiembre y octubre de 1935.

consecución de la versión definitiva, o más bien, última versión. Tras su publicación en francés, Benjamin continúa trabajando en ella hasta 1939, o según las versiones de Jean-Maurice Monnoyer y Bruno Tackels, sigue perfeccionándola hasta el año de su muerte: 1940. En cuanto a este aspecto, hemos de apuntar que Benjamin expresará en diferentes ocasiones, su predilección por las obras inacabadas,<sup>126</sup> por lo que conservar el ensayo en ese estado le confiere un valor superior al de otras producciones, manteniendo, a pesar de las múltiples correcciones, “la chispa de la primera intuición” (*den Funken der ersten Eingebung* –Benjamin 1990c: 874/1995: 406–). Pero, quizá, también podríamos entender este perfeccionamiento sin fin del ensayo (pues no supone una simple repetición en bucle) desde una postura totalmente opuesta: aquella que, como en el caso de la narración, permite “esa lenta superposición de varias capas finas y traslúcidas” (Benjamin 2009: 51). Si, en base a ello, “la narración bien consumada va saliendo a la luz a partir de la estratificación de varias y abundantes narraciones” (ibíd.), la continua modificación del ensayo también iría asentando su forma versión tras versión.

Sea como fuere, a través de sus diferentes versiones, que abarcan desde 1935 hasta 1939 (o hasta 1940, como sugieren los anteriores especialistas franceses) Benjamin acota y expone un tipo de distracción valorado por el carácter colectivo de la recepción. La razón de sus continuas modificaciones se debe a que tras la posibilidad de publicarlo en la *Revista de investigación social* en 1936 en París, Benjamin ha de someter la primera versión a las condiciones impuestas para su publicación, lo que daría lugar finalmente a la publicación francesa del ensayo. Pese a la influencia e incluso a las aportaciones de Brecht al ensayo en un primer momento,<sup>127</sup> no es casualidad que a lo largo del trabajo de reescritura se pueda distinguir un proceso de desvinculación de las nociones brechtianas en beneficio de un acercamiento al pensamiento de los miembros de la escuela de Frankfurt. Un proceso de transformación contradictorio si damos por ciertas las palabras por las que Benjamin le cuenta a Adorno que habría escrito “La obra de arte” “para superar en radicalismo a Brecht, a quien temía” (Rolf Tiedemann citado en Wizisla 2007: 35).

En las primeras críticas del ensayo, como la realizada por Adorno (en respuesta al envío de Benjamin de la segunda versión del ensayo de 1936), el concepto de distracción no goza de gran credibilidad (siendo categorizada por su amigo como

126 Como en “las obras acabadas son menos importantes que los fragmentos en los que van trabajando [los grandes autores] durante toda su vida” (Benjamin 2010a: 28).

127 Erdmut Wizisla nos cuenta en base a una carta enviada por Benjamin a Alfred Cohn el 10/8/1936: “Brecht recibió el artículo ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’ ‘no sin resistencias, incluso choques’; Benjamin consideró muy productiva la revisión conjunta [con Brecht], que llevó a ampliar el texto en un cuarto, porque ‘sin tocar en lo más mínimo el núcleo del trabajo’ había llevado ‘a varias mejoras notables’ ” (2007: 93).

“la teoría de la distracción evasiva”—Benjamin y Adorno 1998b: 136—), confesándole que “pese a su chocante seducción, no acaba de convencerme” (ibíd.). Sin embargo, la “recepción en la distracción” terminaría desvinculándose del descrédito de sus detractores<sup>128</sup> y se convertiría en una teoría que planteara las nuevas claves para comprender la situación de la percepción humana durante el período moderno. Y es que dicha teoría, quizá no tan tangible como profética, expone una de las primeras visiones verdaderamente positivas acerca de las transformaciones perceptivas asociadas al fenómeno de la tecnología y al capitalismo industrial.

Dada la multiplicidad de versiones de este ensayo, es imprescindible conocer su conjunto y poder identificar cada una de ellas. Por ello, presentaremos a continuación un esquema de las mismas en el que nombraremos sus principales diferencias y aclararemos su desarrollo cronológico:

### 1. *Primera versión:*

- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*
- Se escribe en París entre mediados o finales de octubre y el final de diciembre del 1935.
- Idioma alemán.
- Comienza por una cita de Madame de Duras (Claire Kersant).
- Los 19 capítulos se encabezan con números arábigos.
- Se encuentra en sus obras completas en alemán de la editorial Suhrkamp, en el libro I, volumen 2, páginas: 431-469.

### 2. *Segunda versión:*

- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*
- Se compone en París entre finales de diciembre de 1935 y comienzos de febrero de 1936. Según Jean-Maurice Monnoyer se finaliza el 7 de febrero.
- Idioma alemán.
- Supone una ampliación de la primera versión.
- Sigue precediéndole la cita de de Duras.
- Los 19 capítulos pasan a encabezarse con números romanos.
- Esta versión se encuentra en el libro VII, volumen 1, de sus obras

128 Pues, tal y como indica Waters, “Por supuesto, siempre se da el caso en el que los grandes teóricos del arte han sido los críticos que defendían aquellas artes ante sus detractores en el momento de su nacimiento” (2003: 201).

completas en alemán, páginas: 350-384.

### **3. Tercera aparición del escrito en francés o versión francesa:**

- *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée.*
- Traducción al francés (adaptada y reducida) a partir de la segunda versión (1936).
- Se realiza con vistas a su publicación (la única del ensayo en vida del autor).
- Pierre Klossowski, asesorado por Benjamin, realiza la traducción en París, de febrero a abril de 1936.
- La publicación aparece en París, a finales de mayo del mismo año, en la primera entrega del quinto año de la *Revista de investigación social* (*Zeitschrift für Sozialforschung*).
- Desaparece la cita inicial de de Duras y se conserva la nomenclatura capitular en números romanos.
- La distribución de los capítulos varía eliminándose el 1º de las anteriores versiones y comenzando por el 2º.
- El anteriormente denominado 6º capítulo se divide en dos: 5º y 6º, de manera que sigue constando de 19 capítulos igualmente.
- Se encuentra en el libro I, volumen 2, de sus obras completas en alemán, páginas: 709-739.

### **4. Tercera versión:**

- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*
- Se escribe entre primavera de 1936 y marzo o abril de 1939 (aunque, según hemos apuntado, también se cree que Benjamin trabajaba todavía secretamente en ella en 1940, año de su muerte).<sup>129</sup>
- Idioma alemán.
- Corrección y ampliación de la segunda versión, a partir de las referencias y notas surgidas durante la traducción al francés y apuntes posteriores.
- También se conoce como la segunda versión.
- Sustituye la cita de de Duras por un párrafo bastante más extenso

---

<sup>129</sup> Tal y como Jean-Maurice Monnoyer opina: “[...] lo que parece contribuir a la idea de que la adaptación del texto en francés haya favorecido la nueva puesta en marcha y la profundización en su trabajo, el cual Benjamin guardaba bajo mano en 1940” (Monnoyer en Benjamin 1991c: 241).

de Paul Valéry, extraído de “La conquête de l’ubiquité” en *Pièces sur l’art* (1931).

- La estructura varía, incluyendo prólogo y epílogo más 15 capítulos, encabezados por números romanos.
- Se encuentra en el libro I, volumen 2, de sus obras completas en alemán, páginas: 471-508.

La posible confusión entre las diferentes versiones radica en que la **tercera versión (1939/40)** es muchas veces considerada como la segunda, presente aún con esa definición en el volumen 2 del libro I de sus obras completas en alemán de la editorial Suhrkamp. Tras un posterior descubrimiento, la auténtica **segunda versión (1936)**, junto con otros textos asociados a su escritura, se añade a la edición en los volúmenes 1 y 2 del libro VII. Mientras que la **segunda versión (1936)** es una revisión y ampliación de la **primera versión (1935)**, la **tercera versión (1939)** introduce cambios mucho más significativos en cuanto a contenidos y reestructuración del ensayo. Por otra parte, la versión en francés, procedente de la **segunda versión (1936)**, viene a ser un texto acortado y adaptado para su publicación en la Revista de investigación social.

#### 6. b. La publicación de la traducción: primera y última

La primera traducción que anula la especificidad aportada por la terminología alemana en la distracción benjaminiana es realizada de febrero a abril de 1936 por Pierre Klossowski en colaboración con el mismo Benjamin, en una versión supervisada y aprobada por el autor. Se elabora a partir de la segunda versión del ensayo (terminada en febrero de 1936) no sin grandes dificultades, dada la complejidad del texto en sí y, sobre todo, las directrices y continuas correcciones impuestas por la delegación en Nueva York del Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*).

Es a finales de diciembre de 1935 cuando se considera la posibilidad de elaborar el ensayo en francés, a raíz de que Max Horkheimer se interese por él, al recibir en Estados Unidos la primera de las dos copias mecanografiadas de la primera versión del ensayo. La otra copia es enviada a finales de enero de 1936 a Bernhard Reich en Moscú, aunque en este caso sin ningún resultado positivo.<sup>130</sup>

130 Pese al éxito de la primera, la copia enviada a Bernhard Reich a Moscú no pudo ver satisfechos sus deseos de publicación, ya que, según Wizisla, “Reich le escribió a Benjamin que el estudio le había generado ‘un intenso rechazo’ y que el procedimiento le causaba extrañeza; no entendía que ‘la destrucción del aura’ apareciera como ‘algo positivo’ y apostaba a ‘que la relación sumamente personal con la obra de arte y la expresión de lo sumamente personal en ella también se impondrían, más aún, se desarrollarán con mayor fuerza en el socialismo’ ” (2007: 261). En julio de 1936 reemprende los intentos de publicación con la segunda versión, donde también fue rechazado por las revistas *Internationale Literatur* y *Das Wort*. A pesar del apoyo que Brecht muestra recomendándolo (también en la *Sociedad Diderot*) y entregando él mismo el ensayo a la redac-

Los primeros pasos para su publicación en la *Revista de Investigación Social* se desarrollan a principios de enero de 1936, tras entrevistarse con Horkheimer para discutir cuestiones del texto.

La publicación plantea grandes cambios estructurales (como recortes y correcciones) y matizaciones en la terminología (como los eufemismos escogidos por Horkheimer) respecto de la primera versión original. Estas modificaciones, además de las notas añadidas al texto que Benjamin elabora sobre la marcha, provocan que antes de la traducción al francés, realizada entre febrero y marzo de 1936, sea necesario redactar de nuevo el escrito en alemán que dará lugar a la segunda versión (1936), llevándose a cabo entre finales de diciembre de 1935 y comienzos de febrero de 1936.

El traductor, Pierre Klossowski,<sup>131</sup> también escritor y pintor, hermano mayor del pintor Balthazar Klossowski (también conocido como Balthus), fue designado por Max Horkheimer<sup>132</sup> (con quien también colaboraría) como el traductor oficial del ensayo en francés, que vendría a titularse *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*. Esta tarea se realiza en estrecha colaboración con Benjamin, que no deja de supervisar y corregir el escrito resultante, como se deduce de una de las quejas que le plantea a Horkheimer, en la que le señala un error de interpretación del traductor en el primer capítulo, adjudicándolo a una falta de puesta en común o de sesión reflexiva previa entre autor y traductor sobre esa cuestión.

El prefacio propuesto en un principio por Benjamin para indicar que se trata de una traducción del alemán al francés es finalmente desestimado por el Instituto. Desde él se argumenta que la versión publicada se ocuparía en realidad más de la problemática francesa que de la alemana, ahorrándose ser cuestionados por no haber publicado el texto en alemán. Una decisión con la que más tarde Benjamin se mostraría también de acuerdo.

La publicación en francés no era en principio la única traducción con la que Benjamin esperaba dar a conocer este ensayo, tal y como le cuenta a Kitty Marx-

---

ción de *Das Wort*, ya que, tal y como señala Wizisla, Brecht otorga al ensayo “un peso en la política literaria” (*op. cit.*: 262), las distintas redacciones fundamentan su rechazo en que era un texto demasiado extenso y en que ya habían recibido un material de otro autor de una temática similar. Wizisla interpreta sin embargo que ocultan sus verdaderas razones y que su negativa obedece a motivos similares a los de Reich en Moscú.

131 Nacido en 1905 y afincado en París desde 1923, había pasado su juventud viajando entre Alemania, Italia y Suiza. Tradujo del alemán el libro *Marquis de Sade* de Otto Flakes (1933) y *Robespierre* de Friedrich Sieburgs (1936). Además fue integrante del grupo Contre-Attaque, fundado por André Breton y Georges Bataille en otoño de 1935.

132 Tal y como se entiende cuando Benjamin le escribe a Adorno: “Pero ahora recibirá usted, probablemente no sólo el original, sino también la traducción, de la que por orden de Max ha de encargarse Pierre Klossowski” (Benjamin y Adorno 1998b: 130).

Steinschneider en 1936, pese a que finalmente nunca llegara a divulgarlo en otra lengua que no fuera esta: “Este trabajo, del que me puedo esperar una mejora de su situación aquí, será supuestamente publicado en más idiomas, aunque en principio lo hará en francés” (Benjamin 1999a: 218). Incluirlo en la *Revista de investigación social* le lleva a reformar el texto profundamente, incluso teniendo que eliminar para ello el primer capítulo. A pesar de no conseguir publicar el ensayo salvo en esa ocasión, como sabemos, Benjamin no cesa en seguir perfeccionando la versión alemana con vistas a ello. Inmediatamente después de su primera y única aparición en mayo de 1936, Benjamin considera una reelaboración del ensayo en alemán (la tercera versión) que acoja los los paralipómenos (*Paralipomena*) y otras notas que surgen al hilo de la reescritura de la segunda versión alemán, que la francesa no incluye por cuestiones de tiempo y dificultad del texto.<sup>133</sup> Esta modificación del ensayo, con vistas a su publicación en versión original, será la conocida y definitiva tercera versión, terminada en 1939. Un propósito, el de la publicación en lengua original, que tras la redacción de la versión francesa, se le plantea difícil de consumir<sup>134</sup> y que, desafortunadamente, nunca conseguiría en vida. Finalmente la tercera versión (1939) sería publicada por Adorno de manera póstuma con la editorial Suhrkamp en 1955.

### 6. c. La ‘primera’ segunda versión

La segunda versión (1936) no aparece públicamente hasta el séptimo volumen de las *Gesammelte Schriften* (*Obras completas*), en 1989, tras el descubrimiento realizado por Gary Smith de su versión mecanografiada en los archivos de Max Horkheimer en Frankfurt. Pese a que los editores de los primeros tomos de las obras de Benjamin conocían su existencia, estos ya la daban por perdida. Debido a ello, en la primera edición de las obras completas de Benjamin en 1974 de la editorial Suhrkamp, tras la primera versión de 1935, la escrita entre 1936 y 1939 (la tercera) figura como la segunda. Gracias al descubrimiento de la nueva segunda versión, terminada a finales de enero o principios de febrero de 1936, se desvela el texto que sirvió de base a la traducción francesa.<sup>135</sup>

133 “Me queda por el momento bastante trabajo. Incluso en lo que se refiere al proyecto que le acabo de comentar [el ensayo sobre “La obra de arte”], no lo doy por terminado con su publicación en francés. Si se me ofreciera la oportunidad de publicarlo en alemán, ampliaría el trabajo con el conjunto de *Paralipomena* existentes” (Benjamin 1999a: 289).

134 Es por ello que Benjamin le cuenta a Scholem en marzo de 1936: “Para el texto original [de “La obra de arte”] no encuentro por el momento ninguna posibilidad de publicarlo” (Benjamin 1999a: 265). Esta frase se omite en la traducción de la editorial Trotta.

135 Aunque en realidad el escrito hallado es considerado únicamente *la primera copia definitiva* de la segunda versión de 1936, pues ésta siguió siendo modificada posteriormente a raíz de nuevas conversaciones con Horkheimer, de la intervención de sus delegados y de la aportación de nuevas notas por parte de Benjamin.



En comparación con la primera versión, o texto origen (*der Urtext*), la segunda versión (1936) contiene cambios, anotaciones y proyectos de notas, de los que sólo una pequeña parte ha perdurado en la traducción francesa. Esas modificaciones se iniciarían a partir de una entrevista con Max Horkheimer en presencia del futuro traductor, Pierre Klossowski, en el hotel Lutétia de París.

Por otra parte, el ensayo en francés se convierte en una variante acortada y alterada en su estructura de dicha segunda versión (1936), en una traducción hecha más bien a medida para la revista.<sup>136</sup> Aunque, teniendo en cuenta el nivel de cambios realizado, también pudiéramos considerar que deja de ser una mera traducción y equipararla con otra de las versiones del escrito, pudiéndose considerar una más entre cuatro.

#### 6. d. Traductor que no se traduce

Al contrario de lo que podría suponerse de un traductor de autores de la talla de Baudelaire y Marcel Proust, Benjamin no realizaría la versión en francés de su propio texto, sino que se ve obligado a confiarlo a la destreza de Klossowski, quien lo traduce bajo su supervisión. Y es que, como decía Hannah Arendt:

[...] el motivo de sus temas comprendía textos y su interpretación, pero no era un filólogo; [...] fue el primer alemán en traducir a Proust (junto con Franz Hessel) y a St. John Perse y antes ya había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor (Arendt 1971: 10).

En cualquier caso, sorprende la imposibilidad (admitida o impuesta) de traducir sus propios textos por parte de alguien tan implicado con la lengua y la cultura francesa, tan ligado además a la ciudad de París como Benjamin, que incluso consideró, a pesar de su origen y de su compromiso con la cultura alemana,<sup>137</sup> la posibilidad de adquirir la nacionalidad francesa.<sup>138</sup> De su forma de hablar el francés, Adrienne Monnier contaba:

El acento no era duro. Conocía bien el francés, que hablaba con gran diligencia, cometía pocas faltas, avanzaba lentamente en su discurso como si escrutara las palabras. Se notaba claramente que la palabra era para él algo tan importante que la cuidaba casi tanto como al escribir (Monnier en Benjamin 1991c: 461).

Por otra parte, Monnoyer atribuye la incapacidad para traducir sus propias obras

136 En la misma carta de Benjamin a Scholem en marzo de 1936 señala: “Aparecerá [el trabajo] primero en francés –tal vez pronto, tal vez a finales de año– siendo así que la *Zeitschrift für Sozialforschung*, que lo publica, prefiere la traducción al texto original” (Benjamin y Scholem 2011: 178).

137 Recordemos que había mostrado su aspiración a convertirse en el mejor crítico de literatura alemana en una carta a Gershom Scholem del 20 de enero de 1930.

138 “[...] adquiriría la nacionalidad francesa si esto no supusiera ciertos costos que podrían llevar a que mi nueva nacionalidad le fuera concedida a un esqueleto” (Benjamin y Scholem 2011: 181).

a la falta de actualidad de la lengua francesa que Benjamin manejaba. Implicado con la *belletristique* burguesa de las obras de Proust y Baudelaire, su conocimiento del francés se hallaba constituido e imbricado dentro de una literatura determinada, y por ende, aparentemente desplazado del contexto social del momento. De esta manera, el exilio parisino le infundiría, según Monnoyer, la sensación de extranjero por partida doble: primero, respecto a su propia lengua materna, el alemán, y después, respecto al tipo de francés con el que estaba familiarizado.

### **6. e. La publicación, amigable discordia**

De las modificaciones realizadas según las directrices de Horkheimer, las críticas y sugerencias de Adorno y las correcciones negociadas entre el autor y los delegados del Instituto de Investigación Social en París (que son Hans Klaus Brill –secretario de la delegación– y Raymond Aron –representante de la misma delegación–), surge la segunda versión en alemán del ensayo sobre “La obra de arte” a finales de enero o comienzos de febrero de 1936 que servirá de base para la traducción francesa, terminada a últimos de febrero.

Benjamin deposita a tiempo la traducción en la imprenta. Poco después, por casualidad, se entera de que han sido realizados cambios en el texto sin su consentimiento, por lo que se mostrará muy disgustado. El descubrimiento ocurre tras una comunicación telefónica concerniente a la paginación. Benjamin averigua entonces las relevantes modificaciones ocurridas en su escrito, realizadas por parte de Brill, el secretario del Instituto, sin consulta previa con el autor. Brill, que se había reunido con Benjamin e inspeccionado el texto en conjunto con él, decide prescindir de los acuerdos surgidos de esa puesta en común, incluso sin comunicárselo al representante de la Institución, Aron.

Tales modificaciones consisten en la supresión de todos los pasajes donde se trata la noción de socialismo que Brill había acordado mantener con Benjamin a lo largo de sus conversaciones, así como también el primer capítulo, por la misma implicación política. Hay que destacar que Brill elimina todo ese material, pese a haberlo discutido anteriormente, ‘imaginando’ que Benjamin cambiaría de opinión respecto a ello (tal y como después efectivamente ocurriría) una vez comprendiera las dificultades a las que les exponía. Consecuentemente, al prescindir del primer capítulo y verse alterada la numeración capitular, se deciden suprimir las anteriores divisiones. Una alternativa que a ojos de Benjamin hace perder el sentido del escrito, ya que “De esta manera el conjunto del texto se convierte en uno totalmente incomprensible” (Benjamin 1999a: 260).

Benjamin considera en un primer momento este hecho una traición realizada

“a sus espaldas” (ibíd./Benjamin *op. cit.*: 250) y así se lo expone a Horkheimer; eso sí, guardando como siempre las formas y tratando el conflicto en términos amistosos. A partir de ahí, este altercado toma un cariz más problemático, cruzándose sucesivamente cartas entre los implicados (Benjamin, Horkheimer, Brill y Aron) para justificarse cada uno por su parte. Dentro de este fuego cruzado, Horkheimer actúa en todo momento como árbitro y apaciguador del conflicto, intentando mantener siempre un clima de cordialidad en el Instituto.

Tras enterarse telefónicamente de los cambios, Benjamin recibe las primeras pruebas de la imprenta, donde por fin llega a conocer la magnitud total de la intervención en su artículo, confirmando la falta de lealtad de Brill. Entre las respuestas de Benjamin ante la maniobra de este delegado (según él, fuera de lugar) está la de calificarle como “un tercero indiferente” (Benjamin 1999a: 250) que desafortunadamente se halla encargado de ocuparse del asunto de la publicación en ausencia de Horkheimer. En este sentido, en la carta del 29 de febrero, Benjamin acusa a Brill de traicionar tanto las formas de actuación de la revista, como las decisiones tomadas en conjunto por Horkheimer y él mismo. Pero, además de esto, la mayor acusación que Benjamin le lanza es sobre su atrevimiento a alterar un trabajo conjunto de redacción definitivo tan complicado de elaborar y, desconcertantemente, tras una cordial comunicación con él. Por otra parte, también apunta que Brill en realidad ignora las intenciones específicas que su superior, Horkheimer, alberga para la versión francesa de este texto. Es por ello que incluso llega a recomendar a Horkheimer en una carta posterior del 14 de marzo poner límites a la libertad de intervención de este delegado en los textos de la revista: “Pero quizás, no estaría de más si a Brill se le advirtiera que el desempeño de sus funciones desde ahora se atenga a aquellos límites que usted mismo, como en un momento dado me contó, le puso” (Benjamin *op. cit.*: 260). Sin embargo, una de las argumentaciones de Brill ante Benjamin es la del mero cumplimiento de órdenes procedentes de Horkheimer. Una razón ante la que nuestro autor se muestra incrédulo y que luego vendría a confirmar como cierta.

En definitiva, las elisiones ejercidas por Brill intentan prescindir en lo posible de las cuestiones comunistas y socialistas planteadas por el escrito. Esta limitación supone un grave conflicto para Benjamin en las negociaciones con el delegado de Horkheimer, pues, para el autor, la reproducibilidad resulta indisoluble del concepto de masa y del comunismo. Añade además que el valor informativo que su texto comporta para la vanguardia de la inteligencia francesa, es indisoluble de su plano político, presente tanto en el primero como en el último capítulo. Benjamin interpreta las correcciones como mutilaciones que obedecen a un refinado del texto, transformándolo hasta desvirtuarlo. Monnoyer comenta al respecto que “Ahí [Benjamin] ve un intento de

edulcoración que transforma el texto en irreconocible” (Benjamin 1991c: 164).

Brill, hombre de confianza de Horkheimer, le avisa de la controversia surgida y prevé el disgusto de Benjamin que, como es de esperar, éste le transmite a Horkheimer: “Usted puede imaginarse lo infeliz que me sentí con ello” (Benjamin 1999a: 260). Ante esto, Brill justifica sus medidas como el cumplimiento de decisiones tomadas por el mismo Horkheimer y también argumenta haber efectuado los cortes desde un punto de vista formal (algo contradictorio, pues resulta obvio que los fragmentos suprimidos son los más conflictivos políticamente), actuando en todo momento en beneficio del Instituto y sin pretensión alguna de molestar al autor. Horkheimer aprueba sus medidas, abriendo la posibilidad al mismo tiempo de considerar las reclamaciones de Benjamin. Finalmente, Horkheimer interviene a favor de su delegado y le explica al autor los motivos de su comportamiento, dada la intención de preservar la revista como un órgano científico, alejándola de todo posible conflicto político. Una actitud sin la que su publicación representaría una inminente amenaza para el proyecto y para los mismos implicados.

La solución definitiva a este altercado se plantearía por parte de Horkheimer con la reescritura de la mano del autor de todos los pasajes suprimidos, aunque la elisión del primer capítulo se mantendría, al considerarlo demasiado militante. También éste sería el anterior objeto de discrepancias entre Benjamin y su traductor. En una carta de Benjamin a Horkheimer del 27 de febrero de 1936, le expone la única queja sobre su traductor: la mala interpretación del sentido del primer capítulo. En una primera entrega de la traducción, Benjamin acusa una serie de malentendidos y distorsiones que atribuye tanto al limitado tiempo en el que Klossowski desarrolla su labor, como a la falta de consulta con respecto a la especificidad de los contenidos. Ante esto, nuestro autor concluye que la causa del error de Klossowski ha sido actuar por su cuenta y que un mero análisis de la versión alemana del capítulo habría evidenciado los fallos. A pesar de estas justificaciones, como sabemos, el capítulo no se publicaría.

Finalmente, tras las dos largas y detalladas cartas de quejas y reclamaciones de Benjamin a Horkheimer, del 29 de febrero y del 14 de marzo de 1936, el autor envía un telegrama el 28 de marzo en el que admite los cambios llevados a cabo: “DE ACUERDO CAMBIOS = BENJAMIN” (Benjamin 1999a: 262). A partir de ahí, Benjamin se disculpará por su actitud con Horkheimer, atribuyendo todo este conflicto a un error suyo: “Siento que por mi, espero que perdonable, malentendido haya causado molestias adicionales y le agradezco especialmente su aclaración con el espíritu de un amigable trabajo conjunto” (1999a: 264). Además, en otra carta del 29 de marzo, posterior al telegrama, muestra su comprensión hacia los factores que obligan a tomar tales determi-

naciones y acata por entero las indicaciones de Horkheimer tal y como después expresará sintéticamente en el telegrama: “Sus indicaciones son naturalmente determinantes para mí. Soy consciente de que la situación, por las razones que usted me plantea, es bastante compleja. [...] Por ello estoy de acuerdo con todos sus cambios” (Benjamin 1999a: 263). Sin embargo, pese a replegarse en sus reclamaciones, Benjamin sostiene firmemente la necesidad de mantener ante todo el formato de numeración de los capítulos, imprescindible para conservar el sentido y comprensión del trabajo,<sup>139</sup> petición que es finalmente aceptada por el Instituto. Como resultado de toda esta toma de decisiones, la versión francesa del ensayo de “La obra de arte”, acortada y modificada, aparece en la primera entrega del quinto año del ZFSF,<sup>140</sup> a últimos de mayo.

Tras el problemático proceso de publicación, es destacable el permanente interés de Benjamin, a pesar de los agravios sufridos, por mantener un clima de entendimiento y tolerancia con los miembros del instituto,<sup>141</sup> con los que en realidad no pierde en ningún momento su buena relación. Así lo declara en una carta a Adorno, donde le informa de que “la discusión que Max y yo hemos mantenido a propósito de este trabajo ha discurrido de la manera más fructífera y en el clima más amistoso” (Benjamin 1998b: 130).

#### ***6. f. La traducción del traductor del traductor***

Como ya sabemos, de la oportunidad de publicar el ensayo de “La obra de arte” en la revista del Instituto en París resultaría la traducción en francés de Pierre Klossowski, en el que el autor confió desde un principio, a pesar de las sabidas dificultades del texto. Así se percibe cuando Benjamin escribe a Alfred Cohn en una carta del 26 de enero de 1936:

Este escrito programático debe aparecer en la revista del Instituto y en francés. El trabajo de traducción se dejará en manos de alguien particularmente capacitado para ello; aunque difícilmente se hará sin perjuicio para el texto. Por otra parte, la publicación del texto francés es algo que deseo en gran medida, considerando mi posición en este país (Benjamin 1999a: 230).

También en la carta de Benjamin a Werner Kraft, el día 30 de ese mismo mes:

El trabajo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” aparecerá en francés inicialmente. Este trabajo está en manos de un traductor muy reputado, aunque también a él se le plantearán dificultades extraordinarias.

139 “Creo que bajo ninguna circunstancia podemos prescindir de ella” (Benjamin 1999a: 263).

140 Siglas equivalentes al *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Investigación Social).

141 “[...] y puedo expresar que con este entendimiento todas las garantías de futuro están dadas” (Benjamin 1999a: 268).

Todavía desconozco dónde podría publicar el texto en alemán. Por el momento estoy demasiado ocupado para incluir en este trabajo un número considerable de observaciones (Benjamin 1999a: 237).

Y en otra carta de Benjamin a Adorno el 7 de febrero del mismo año:

Pero ahora recibirá usted, probablemente dentro de pocos días, no sólo el original, sino también la traducción, surgida de la mano de Pierre Klossowski. Confiamos que así esté en buenas manos. Para este trabajo él no sólo reúne todos los requisitos desde un punto de vista lingüístico, sino también importantes condiciones de orden científico (Benjamin y Adorno 1998b: 130).

Como apreciamos en sus palabras, Benjamin no se lamenta en ningún momento del resultado final de la traducción francesa. Es más, siempre hace alarde de la confianza que deposita en las dotes del traductor y en su capacidad de comprensión de la materia, a pesar de la inminente proximidad de los plazos para la entrega del artículo. Un ejemplo de ello se encuentra en la carta a Horkheimer del 27 de febrero de ese año, antes de la primera entrega, donde asegura la calidad de dicha traducción:

En primer lugar, [he de decir] que la traducción es de una gran precisión y que restituye de principio a fin el sentido del texto alemán. [...] Una vez que Klossowski se hubo familiarizado con el texto y con las inhabituales dificultades de la traducción, se tomó grandes molestias y dio muestra de una gran comprensión, por lo que nuestro trabajo en común, sin perjuicio de las condiciones impuestas por el retraso, no sólo fue en general fructífero, sino también agradable. A pesar de toda su buena voluntad, no ha podido resolver algunas de las notas (Benjamin 1999a: 243-245).

Sin embargo, no sorprende demasiado que a pesar de la confianza demostrada en su traductor, un autor tan meticuloso como Benjamin se preocupara de revisar concienzudamente los avances de la versión francesa y de estar alerta por el vínculo que Klossowski mantenía con el círculo de Breton, por pertenecer al grupo *Contre-Attaque*. Fundado por Breton y Bataille, este grupo acoge tanto a los antiguos surrealistas como al “Cercle communiste-démocratique” de Boris Sovarine. Benjamin confiesa en una carta a Gretel Karplus (futura Gretel Adorno) que tendrá precaución al considerar esa relación de su traductor.<sup>142</sup> Cerca de dos meses y medio más tarde, en una carta a Horkheimer, Benjamin compara la actividad de este grupo con otro que supuestamente entra más en consonancia con la labor científica del Instituto: *Inquisitions*<sup>143</sup> (al que pertenecen: Jules Monnerot, Roger Caillois, René Etiemble, Louis Aragon y Tristan Tzara), que a

142 “Ya que hablamos de ello, te interesará saber que a través del traductor de mi nuevo trabajo entraré en contacto con el círculo de Breton; un contacto que naturalmente me exige la máxima prudencia. El próximo martes asistiré a un evento del grupo” (Benjamin 1999a: 222).

143 Aunque no se nombra expresamente a este grupo, ésta es la conclusión a la que llegan los editores de Suhrkamp en *Gesammelte Briefe*.

su vez, también mantiene contacto con *Contre-Attaque*.

Bien es verdad, que por otra parte no faltaron dificultades ni errores en la traducción del ensayo. En esa misma carta, Benjamin expone a Horkheimer la imperativa necesidad de control sobre el texto en vista de los malentendidos dentro del polémico primer capítulo.<sup>144</sup> Pese a ello, este contratiempo no supone una pérdida de confianza en Klossowski, pues achaca los fallos a la falta de diálogo entre ambos y de tiempo de elaboración. Sin embargo, el exceso de intervención por parte de Benjamin parece actuar en detrimento de la traducción. El autor, consciente de ello, admite la crítica de Aron por la que éste le señala el descenso cualitativo del texto en francés antes de su primera entrega. De ello deducimos que Benjamin ha pecado en exceso de alejar el texto de un sentido conducido “a la francesa”,<sup>145</sup> aunque finalmente se sorprende del resultado por la aparición de otro sentido distinto: el doctrinario.

Benjamin reconoce este nuevo carácter doctrinario, aunque justificando ante Horkheimer que, pese a todo, su presencia en la traducción era, cuanto menos, indispensable.<sup>146</sup> Así describía Benjamin en una carta a Adorno el seguimiento exhaustivo de la traducción de Klossowski: “14 días pegado todo el día y la mayor parte de la noche a los talones de mi traductor” (1998b: 131-132). Dadas las dificultades propias del texto y las particulares presiones para la entrega, a pesar de todo Benjamin asume el control al no estar dispuesto a rebajar la expresión original alemana por una correcta y elegante factura en francés. Monnoyer lo explica de la siguiente manera:

Estaríamos tentados de considerar bajo este aspecto, pensando en la preocupación tan intensa que tuvo durante años de establecer por medio del francés su reputación como traductor, que estas páginas son “documentos” autobiográficos, más que simples traducciones autorizadas por él. El riesgo radica sin embargo en imaginar un alejamiento afectivo en nuestra lengua [francés], un tipo de desconexión lingüística (Monnoyer en Benjamin 1991c: 59).

Según las teorías de la traducción de Rudolf Pannwitz conocidas por Benjamin, sería el francés, el que debe adaptarse en este caso a la lengua alemana en la

144 “El primer capítulo, que Klossowski tradujo sin consulta previa conmigo, contiene gran número de errores y distorsiones” (Benjamin 1999a: 244).

145 Teniendo en cuenta que las traducciones francesas de la época se caracterizan por su alejamiento respecto de los originales, en favor de una mayor ‘literaturización’ de los textos.

146 “En segundo lugar, que el texto francés contiene de forma múltiple una actitud doctrinaria, que en mi opinión en el texto alemán se encuentra raramente. [...] Por otro lado, no cabe ninguna duda de que no se podía prescindir de mi colaboración. [...] Estoy seguro de que sería fundamentalmente deseable y posible borrar las huellas de mi, en principio, absolutamente indispensable colaboración. Sin embargo, eso sólo podría haber ocurrido en un proceso de refundición [*Umschmelzungsprozess*], que habría exigido semanas, si no meses” (Benjamin 1999a: 243-244).



traducción, ensanchándose y profundizándose gracias al contacto con la lengua extranjera, tal y como propone en su escrito “La tarea del traductor”. De esta adaptación en particular, el sentido de la traducción resulta “transplantado”<sup>147</sup> al ya comentado terreno doctrinario, que el texto original no ocupaba antes, adquiriendo diferentes valores por el mero hecho de estar traducido.<sup>148</sup>

El testimonio de otro de sus traductores ocasionales, Jean Selz (que traduciría al francés *Berliner Kindheit* como *Enfance berlinoise*), ofrece una visión más próxima del transcurso de las colaboraciones entre Benjamin y el traductor, en las que igualmente el autor no dejaba en ningún momento de tener la última palabra:

Pierre Klossowski, que más tarde también trabajó con Benjamin (para la traducción de su ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, sabe por qué angustias filológicas hacía pasar a sus traductores. Pues Benjamin no admitía la menor desviación en la intención de las palabras elegidas para traducir las suyas. Y cuando había que confesarle que tal palabra utilizada por él no existía en la lengua francesa, su consternación y su tristeza le metían a uno en un cruel apuro (Selz en Benjamin 1991c: 479).

Podemos concluir que, aparte de sentidos inesperados y traductores desesperados, la exhaustiva vigilancia de Benjamin sobre la traducción de sus textos se debe a la responsabilidad de seguir sintiéndose autor en cada una de ellas, a la vez que, aunque de forma secundaria, sigue exigiéndose ejercer de traductor de francés y matener su reputación como tal.

### **6. g. La tarea del traductor según Benjamin**

Para entender cómo interpreta Benjamin el valor de una traducción, habremos de analizar el sentido que este autor y traductor le confiere. Si dedica tanta atención al proceso de traducción de “La obra de arte” es porque ésta no supone una mera reproducción de la original, ya que para él la teoría de la copia no tiene cabida en la traducción: “La traducción sin duda es una forma. Para entenderla así, hay que volver al original, cuya traducibilidad siempre contiene la propia ley de la traducción” (Benjamin 2010a: 9-10). Cada traducción, por su parte, supone un paso definitivo,

147 “De esto resulta que la traducción va a transplantar el original hasta llevarlo a un ámbito lingüístico que es, sin duda, más definitivo, al menos (dicho sea irónicamente) por no poderse ya sacar de ahí a través de una nueva traducción” (Benjamin 2010a: 15).

148 Según Monnoyer, resultados como la alteración, la neutralización, la literalidad e incluso el sentido doctrinario generados en la traducción francesa se corresponderían con el mismo efecto de la destrucción del aura de la obra de arte de la mano de la reproductibilidad. De esta manera, la reproducción del texto a base de versiones (no sólo la traducción, sino el conjunto de las mismas) contribuye a la destrucción aurática de la versión alemana.

pues bajo su punto de vista a partir de ahí su texto será intraducible a otra lengua.

Según nuestro autor, es la traducción la que debe lograr que la “*intentio* del sentido” (Benjamin *op. cit.*: 19) no suponga una reproducción de la lengua original, sino que “resuene como armonía” (ibíd.), configurándose como el “complemento de la otra lengua” (ibíd.), despertando “el eco estricto del original” (Benjamin *op. cit.*: 16) e “invocando al original” (ibíd.). Pero, ¿qué es lo que comparten tanto la lengua original como la traducción? ¿Qué es lo transmisible o lo traducible? La respuesta para Benjamin sería: a lo que realmente se refieren las lenguas, el lenguaje puro, y no al cómo se refieren. Lo común son las intenciones del lenguaje o, según se mire, su punto de partida.

Sin embargo, una vez transmitido el aspecto comunicativo del lenguaje de una lengua a otra, el verdadero traductor se enfrenta con lo verdaderamente intraducible, y por esa razón se ve incapaz de volcar el verdadero contenido y el sentido de la forma original a la otra.

Y eso no es transferible como la palabra literaria que es la propia del original porque la relación que se establece entre el contenido y el lenguaje es completamente diferente en original y traducción. Mientras de hecho en el original lo que es el contenido y el lenguaje forman una unidad equivalente a la del fruto y la cáscara, el lenguaje de la traducción va rodeando a su contenido a la manera de los amplios pliegues de un manto de un rey. Pues el lenguaje de la traducción alude a un lenguaje superior y es en consecuencia inadecuado, violento y ajeno a lo que es su propio contenido (Benjamin 2010a: 15).

El traductor debe ser consciente de que su labor no es la literaria, sino la de evocar en la lengua en la que traduce aquél lenguaje puro<sup>149</sup> de las versiones originales. Por ello, Benjamin da por hecho que la traducción de un texto comporta una extrañeza respecto del texto original, que a su vez le devuelve al original mismo. Él no asume la traducción como otro texto, con un sentido equivalente al del original, sino que es inevitable e incluso preferible que evidencie su carácter de traducción. Por otra parte, esa falta de naturalidad viene provocada por el aumento de la flexibilidad de la lengua extranjera al traducir, momento en el que sucede una especie de deformación. Pues, según Benjamin, esto no consiste simplemente en adaptar una lengua a otra, sino en explorar la extranjera con la original, “ensanchando” y “ahondando” (2010a: 21) una lengua con otra extraña.

Históricamente la traducción ha contribuido a la supervivencia de obras de otra época, prolongando la vida del original, al extenderla a través de culturas y generaciones. A este efecto, la supervivencia del original que Benjamin nos

149 Este lenguaje esencial se corresponde con la frase que Benjamin toma prestada de Mallarmé: “la diversidad de idiomas en la tierra a uno le impide emitir las palabras que, de lo contrario, encontrarían, de un golpe, materialmente, la verdad” (Mallarmé citado en Benjamin 2010a: 17).

plantea incluye distintas temporalidades que a su vez afectan a la traducción, ya que mientras ésta debe ser inteligible en su propio tiempo, no puede dejar de encarnar la obra original de otra época. Desde la perspectiva benjaminiana, por una parte podemos apreciar una relación sincrónica en la que el original a través de la traducción conecta con la época en la que aparece, reactualizándose. Por otra parte, se mantiene una relación diacrónica en la que la traducción, situada en un tiempo determinado, se trasladaría a la época del referente, haciendo evidente la distancia que media entre ambas. Benjamin añade que la traducción es siempre de naturaleza provisional, incapaz siempre de reproducir en forma, contenido y sentido al original de forma decisiva, evidenciando así la insuperable distancia entre las dos producciones. Pero también le adjudica la propiedad de ser definitiva, en el sentido de caduca, por pertenecer únicamente a la época y circunstancias que la generan. Por esta razón la traducción siempre va a ser susceptible de seguir reformulándose a través de otras nuevas según avanza el tiempo. Tan sólo el original contendrá oculto el “lenguaje verdadero”, mientras que las traducciones, enclavadas en un momento histórico concreto y sujetas a determinadas circunstancias, se ocuparán de acercarse a ese “lenguaje puro”, de aspirar a adquirir ese sentido último a sabiendas de que supone un fin imposible. Es por ello que todas las traducciones se convierten en aproximaciones desfasadas o susceptibles de serlo en un futuro, ya que pertenecen al tiempo en el que conectan su presente con el original, nada más. Para extraer el sentido del original hará falta trasladarlo a cada época, con su legítima traducción, en una cadena interminable de versiones.

El “lenguaje puro” o “verdadero” que venimos nombrando supone para Benjamin “uno en el cual los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento se hallan conservados sin tensiones, y además conservados en silencio” (2010a: 17). Se corresponde con aquella parte no comunicable de cada lengua, con lo “oculto y fragmentario” en “el seno mismo de la vida” (Benjamin *op. cit.*: 20) que se hace presente en el lenguaje que lo simboliza. Lo simbolizante es un producto definido de las lenguas que porta la presencia de este lenguaje puro en cada una, a través de, por ejemplo, su expresión lingüística. Lo simbolizado es, por una parte, el lenguaje puro asociado a lo simbolizante en las lenguas y, por otra, el que reside aparte de éstas en el seno de la vida, en el devenir de las lenguas. La facultad de la traducción, según Benjamin, es la de “reintegrar el lenguaje puro en el movimiento de la lengua” (*ibíd.*): liberar a lo simbolizado (“lenguaje puro”) del sentido trazado por lo simbolizante de una lengua origen y trasladarlo a otra. O de otra manera: “redimir en la lengua propia ese lenguaje puro que se encuentra como cautivo en la lengua extraña, liberar el lenguaje que está preso en la obra misma al reescribirla, es la tarea del traductor” (*ibíd.*).

Las dos grandes clases de traducciones que Benjamin distingue son, a grandes

rasgos: las literales (o de fidelidad excesiva al texto origen) y las que interpretan (alejándose de la obra original en busca de la comunicación y exactitud del sentido). Ambas resultan insatisfactorias en relación a la transmisión del original, pues, por un lado, la literalidad en la sintaxis dificulta tanto la comprensión del contenido, como la reproducción de su sentido; y por otro, la libertad total en la lengua de traducción define a los malos traductores que ‘literaturizan’ a su antojo, en su afán por comunicar el sentido del texto, y se distancian de su fuente. Entre estas dos tipologías, Benjamin resuelve que la traducción no tiene por qué recrear el sentido del texto original<sup>150</sup> sino hacerlo resonar, actuando desde la lengua de traducción más como un original que como un texto subyugado a las pretensiones de otro. Es así cómo Benjamin busca un modo intermedio entre la literalidad de la traducción y la libertad total distanciada de su referente.

Sin embargo, nuestro autor nos cuenta que el balance ideal entre estos dos tipos de traducción debe inclinarse por la literalidad de la sintaxis “que muestra que la palabra y no la frase es el elemento primordial del traductor” (Benjamin *op. cit.*: 19). Palabras que, como partículas del lenguaje, son similares a fragmentos dispuestos a ser recompuestos según un patrón anterior, habida cuenta de la diferencia del resultado. Con el ejemplo de un jarrón roto, Benjamin compara la traducción a la recomposición minuciosa de las partes de esta figura (ibíd.). La traducción o jarrón recompuesto, no tiene que aparentar la imagen del original, porque no es el original. Por lo que simplemente se hace necesario reconocer lo que tenemos ante nosotros: un jarrón roto, una traducción. Su valor residirá en la mayor o menor destreza con la que se unan los pedazos reunidos y se recomponga en calidad de roto recordando lo que fue: un jarrón. En ese sentido, Benjamin nos recuerda que “La verdadera traducción es transparente sin ocultar el original, no le quita la luz, sino que hace que el lenguaje puro, reforzado por la traducción, caiga más plenamente sobre lo que es el original” (ibíd.). Asimismo, lo que favorece a la calidad de la traducción es la traducibilidad del texto o, siguiendo con la metáfora, la forma en la que los pedazos estén rotos. Benjamin apunta que ese grado aumentará cuanto más elevada sea la obra, así como cuanto más cerca se encuentre el original del lenguaje puro.

Por último, no hay que olvidar que en una traducción existen dos planos: el de la escritura y el de la lectura. Como hemos visto, el modelo de escritura para Benjamin se guía por una correcta proporción entre literalidad y libertad (inclinándose ligeramente hacia la primera) en relación al lenguaje puro; mientras que el modelo de su lectura sería *leer entre líneas* como se leen los textos sagrados. Ese último espacio interlineario permitiría al lector ser reenviado a la expresión vernácula del original y reencontrar allí la esencia del lenguaje o el “lenguaje puro”.

150 Benjamin pone el ejemplo de una línea tangente a un círculo: la traducción, tocaría la curva en un solo punto y seguiría con su dirección (Benjamin 2010a: 20).

### **6. h. *La contribución francesa al alemán***

A pesar de las continuas adaptaciones formales y recortes de contenido para conseguir la versión francesa, Benjamin encuentra ciertas ventajas en realizar la traducción. Para nuestro autor, el texto en francés desencadena la liberación del ensayo y además permite un regreso al carácter original, ya que “reintegrar el lenguaje puro en el movimiento de la lengua, es la incomparable facultad que se presenta en la traducción” (Benjamin 2010a: 20). La traducción vehicula así el encuentro con el carácter esencial del lenguaje: el lenguaje puro. Gracias a ella, Benjamin ha de prescindir de la faceta más comunicativa del texto alemán y establecer una distancia con él a través de la versión en francés, desde la que invoca al alemán fuera del mismo:

Justamente por esto, la traducción tendrá que prescindir en muy buena medida de su deseo de comunicar, es decir, del sentido, siendo el original sólo esencial, en lo que hace a ella, en la medida en que ha liberado al traductor así como a su obra del esfuerzo y el orden que corresponden a comunicar (Benjamin 2010a: 19).

Lo cierto es que en la práctica de la traducción de “La obra de arte” esa distancia se hace aparente y permite descubrir al propio autor otros matices en el original:

El intensísimo trabajo de dos semanas con mi traductor me ha procurado una distancia frente al texto alemán que habitualmente sólo consigo al cabo de mucho más tiempo. No lo digo en absoluto para dejarlo de lado, sino porque sólo gracias a esta distancia he descubierto en él un elemento que me gustaría que precisamente en usted, como lector, alcanzase cierto reconocimiento: justamente la urbanidad caníbal, una actitud circunspecta y delicada en la destrucción que, así lo espero, delata algo del amor por las cosas, las más familiares para usted, que ella pone al descubierto (Benjamin 1998b: 132).

A medida que la versión francesa progresa, Benjamin confiesa a Gretel Karplus cómo le agrada poder componer todavía el ensayo (la segunda versión de 1936) al ritmo de la traducción antes de que ésta se convierta en definitiva: “El ritmo con el que lo mío avanza me aporta una agradable seguridad cuando todavía experimento algunas extrañezas que pueden tornarse útiles, antes de que me ponga con el texto” (Benjamin 1999a: 222). Halla así un placer con la recomposición que huye de lo definitivo, pues recordemos que Benjamin señala que “cada obra acabada es la máscara mortuoria de su intuición” (Benjamin 1990c: 875), y que seguiría experimentando al menos una vez más en la supuesta versión final del escrito (1939). Otra perspectiva sobre las ventajas de la traducción francesa aparece en una carta a Alfred Cohn. En ella, Benjamin le cuenta que gracias a la “fijación de sus reflexiones en francés” (1999a: 230) logra mejorar en cierto modo el carácter inicial del texto. Asimismo, continúa: “Esto último se dio aproximadamente al mismo tiempo que caí en la cuenta de que de alguna manera

una vez que mis pensamientos se fijaron en francés de inmediato algo mejoró” (ibíd.).

Teniendo en cuenta que la publicación de la traducción es la que hace necesaria la redacción de la segunda versión (1936), podemos pensar que la consecución del texto en francés acelera y ahorra tiempo al proceso de reescritura del ensayo, que de otra manera hubiera ocurrido más tarde, por medio de la relectura. Aun así, Benjamin sigue considerando necesario contrastar el texto con críticas fiables con el objetivo de comprobar el efecto de la recepción de la versión francesa:

Conozco el cariz que ha tomado el trabajo con Klossowski, pero no sé nada definitivo sobre su resultado. Lo decisivo será la acogida por parte de los lectores franceses, de los cuales algunos son muy cercanos a mí, a los que puedo llamar la atención sobre el aspecto lingüístico del asunto (Benjamin 1999a: 243).

Una de las opiniones que más respeta es la de Adorno. Éste se refiere al resultado de la traducción de la siguiente manera: “Ayer recibí la *Zeitschrift für Sozialforschung*: sobre la versión francesa de su trabajo quisiera pronunciarme sólo después de una lectura más detenida. Prima vista la traducción produce una excelente impresión” (Benjamin y Adorno 1998b: 142).

Consciente y agradecido de esta reconversión de su ensayo al francés, Benjamin pretende dejar una pista de su procedencia alemana que, por otra parte, conduzca a su versión ampliada, a saber, añadir una aclaración a modo de prólogo acerca del carácter de traducción del ensayo. Raymond Aron en una carta enviada a Horkheimer el 25 de febrero de 1936, apoya esta propuesta de Benjamin. Benjamin, por su parte, en la carta dirigida el 27 de febrero del mismo año, le señala a Horkheimer en dos ocasiones la pertinencia de esta presentación. Además, nuestro autor cree que esto ayudaría a que el lector comprendiera las “inevitables singularidades” (Benjamin 1999a: 243) de un texto tan complejo. Sin embargo, diferentes razones, que también convencerían a Benjamin, llevarían a Horkheimer a optar por su elisión. Entre ellas se encuentra la de que tratase ejemplos de una problemática francesa, más que una alemana. Recordemos a tenor de ello que es en esta versión donde se incluyen por primera vez en el cuerpo del texto puntos de vista de autores franceses concretos como Georges Duhamel. Otra de las razones, o la que podríamos considerar la más evidente, es la de no levantar sospechas de utilizar el francés como lengua clandestina para la crítica política.

### 6. i. Una al precio de dos. Hipótesis sobre la neutralización<sup>151</sup>

A grandes rasgos, el modelo de traducción para Benjamin consiste en no perder la referencia del texto de origen, pues los textos resultantes habrían de conducir de nuevo al original, donde lo simbolizado perduraría por encima de cualquier versión posible. Por lo que, partiendo de que la traducción supone un indicio del original, ésta resultaría ser un texto ‘incompleto’ por defecto. En palabras de Jacques Boulet, la traducción para Benjamin supondría asumir “un casi lo mismo” (2011) con plena consciencia de ello. Y, en las del propio Benjamin, “la traducción tiene por meta última expresar la estrecha relación entre las lenguas” (2010a: 12), pero “aunque no puede manifestar ni establecer aquella misma relación oculta, sí podrá exponerla al realizarla de manera intensa o germinal” (ibíd.). Por otra parte, todos los textos se presentan como traducibles hasta cierto límite, conservando la esencia de su lenguaje sólo dentro de ese marco. De todo ello extraemos que para Benjamin toda traducción supondría tanto una forma provisional, como una manera de remarcar la alteridad.

Cuando cuestionamos la inexactitud con la que Benjamin traduce ciertos términos alemanes como los que aquí planteamos hemos de obviar una mera imprevisión o descuido. Es en la publicación al francés de este ensayo donde se decidirá a anular la diferencia entre *Ablenkung* y *Zerstreuung*<sup>152</sup> traduciéndolos al francés como *distraction* y neutralizando la distinción en cada uno, del mismo modo que muchos otros traductores lo harían posteriormente en otros idiomas. La esperanza de Benjamin de incluir un prólogo explicativo sobre la traducción en la publicación francesa nos advierte de la conciencia del autor sobre la inexactitud del texto. Por ello, no nos sorprende si, según Monnoyer, muchas de las adaptaciones al francés producidas o supervisadas por el mismo Benjamin han sido puestas en duda por parte de germanistas, acusando y denunciado dicho grado de neutralidad en ellas.

Podemos imaginar, en sus conversaciones con Klossowski sobre el ensayo de “La obra de arte”, la consternación de Benjamin a la hora de traducir y constatar la dificultad para encontrar conceptos equivalentes a términos alemanes específicos, tal y como antes nos hacía ver Selz. En el escrito definitivo de la traducción, los matices de ambos términos (*Ablenkung* y *Zerstreuung*) serán obviados y la palabra francesa suplente o comodín, *distraction*, terminará por opacar la diversidad que en un principio se le confirió a cada palabra alemana (utilizadas para un contexto específico y dentro de un capítulo diferenciado).

151 Por neutralizar entendemos privar del carácter específico a cada uno de los términos, *Zerstreuung* y *Ablenkung*, al traducirlos como la misma palabra: *distraction*.

152 Términos protagonistas de los capítulos “<17>” y “<18>” en la primera versión (1935) y “XVII” y “XVIII” en la segunda (1936), respectivamente.



Pese a tener en cuenta que la publicación implica una sintetización y adaptación de la segunda versión (1936) a su contexto editorial, esto no justificaría, en principio, la falta de distinción en las diferentes distracciones. Una decisión que, según Arendt, tomaría “con el fin de no estropearlo todo con explicaciones que quisieran proporcionar una conexión causal o sistemática” (1971: 67) y que barre a su vez con la variedad de matices volcada en el original. El siguiente extracto de “La tarea del traductor”, prefacio a su vez de las traducciones de Benjamin de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, podría arrojar alguna luz sobre esta decisión:

La fidelidad en la traducción de una palabra no reproduce nunca plenamente el sentido que tiene esa palabra en el original. Pues, de acuerdo a su significado literario en lo que hace al original, el sentido por cierto no se agota en lo que el autor quiso decir, sino que obtiene su significado literario por el modo en el cual lo que quiso decir está enlazado con el modo concreto de decirlo mediante una palabra y no con otra (Benjamin 2010a: 18).

Varias pueden ser las hipótesis para la decisión de neutralizar los diferentes términos que significan distracción, incluso opuestas. La primera consiste en que, dada la imposibilidad de establecer el mismo sentido en francés de las diferentes distracciones en alemán, Benjamin juzga más acertado emplear el mismo término para ambas que sí conservaría del original la forma en la que aplicarlo: *distraktion*. Eligiría así un término más generalista, temiendo que de otra manera, quizá, se diera el peligro de un exceso de comunicación en el sentido en el que Benjamin lo entiende. La segunda hipótesis consistiría en interpretarlo como si en un intento de no desviarse del lenguaje puro presente en el texto original, Benjamin acercase este término clave, *distraktion*, a un nivel en el que las diferencias se disipan, teniendo en cuenta el carácter esencial del lenguaje:

En el lenguaje puro, ése que ya a nada se refiere y que no expresa nada, sino que es la palabra tan creativa como inexpresiva a la que todas las lenguas se refieren, comunicación, sentido, e intención alcanzan una capa en la que, al fin, se encuentran destinados a borrarse (Benjamin 2010a: 20).

Sean cuales fueren las razones de dicha neutralización, de lo que no hay duda es de que tal procedimiento no supuso una decisión tomada a la ligera. No sólo lo prueban las innumerables molestias que se tomó el autor en la maduración y el resultado de la publicación de la versión francesa, sino también en su constante preocupación por las partículas terminológicas del lenguaje:

La verdadera traducción es transparente sin ocultar el original [...] Algo que consigue sobre todo la literalidad en la transferencia de cuanto respecta a la sintaxis, que muestra que la palabra y no la frase es el elemento primordial del traductor. Pues la frase es el muro ante la lengua del original; lo literal es la arcada (Benjamin 2010a: 19).

En la misma línea, Arendt retoma las explicaciones de nuestro autor: “Para

Benjamin, citar es nombrar, y es el nombre más que el habla, la palabra más que la frase, lo que ilumina la verdad” (1971: 68). También Arendt subraya la identificación que Benjamin creía hallar entre la propia palabra y su significación:

Y esta pasión, lejos de ser un capricho, derivaba directamente de la única visión del mundo que llegó a desempeñar en él una influencia decisiva, de la convicción de Goethe de que existía factualmente un *Urphänomen*, un fenómeno arquitépico [sic.], una cosa concreta a descubrir en el mundo de las apariencias donde “significación” (*Bedeutung*, el más goetheano de los términos, se repite una y otra vez en los escritos de Benjamin) y apariencia, palabra y cosa, idea y experiencia, coincidirían (Arendt 1971: 20).

Benjamin muestra esta misma postura cuando dice que: “Si ordenáramos las palabras de distintas lenguas que signifiquen lo mismo en torno al que es su significado, tendríamos que investigar cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) sean semejantes a su significado” (Benjamin 2007b: 211). ¿Cómo podrían compartir entonces ese círculo *Zerstreuung*, *Ablenkung* y *distraktion* si los dos primeros términos difieren entre sí? Al hacerse evidente que para nuestro autor un significado particular de la lengua se encuentra ligado a una forma lingüística específica, de nuevo nos cuestionamos el porqué de la indiferenciación en el texto francés. A no ser que, en su caso, nos hallemos ante una de esas semejanzas “entre lo escrito y lo que quería decirse” (ibíd.). Asimismo, alguno de los testimonios de Jean Selz, amigo y traductor ocasional, también invitan a recordar la relación de Benjamin con las palabras. En uno de ellos, Selz evoca un episodio en su casa, donde Benjamin se muestra impresionado por el protagonismo del color rojo dominante, diseminado sin intención entre muy distintos elementos:

Benjamin le dio rápidamente una definición a esta estancia: “Un laboratorio destinado a extraer el secreto del color rojo.” Después pronunció la palabra alemana Rot (rojo). “Rot” según él, “es como una mariposa que va a posarse sobre cada uno de los matices del color rojo”<sup>153</sup> (Selz en Benjamín 1991c: 474)<sup>154</sup>

Si lo comparamos con el caso de la distracción, podríamos concluir que el término

153 Curiosamente, las aportaciones de Benjamin sobre este color no acaban aquí, pues en su texto sobre Moscú nos cuenta que “en ruso, ‘rojo’ y ‘bello’ son la misma palabra” (Benjamin 2010a: 277).

154 Además de este ejemplo en el que Benjamin da cuenta de su pensamiento como materialista dialéctico, podemos encontrar aquél que referencia Buck-Morss en su artículo “Sometimes to progress means to stop, to pull the emergency brake” (2011). Benjamin escribe: “Para el dialéctico se trata de capear en las velas el viento de la historia universal. Para él, pensar es colocar las velas. *Cómo* se disponen es importante. Las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen” (2005: 475). A lo que Buck-Morss responde: “Esa es una gran metáfora, pero lo que es maravilloso es que por lo que nos cuenta sabemos que estaba navegando a vela con un amigo en Ibiza cuando pensó esto. Su pensamiento chisporroteaba como de costumbre con las experiencias más concretas y personales. La imaginación y el análisis racional no son antitéticos, teoría y realidad nunca están desconectados” (2011).

francés *distraction* supone ser también una mariposa que se detiene sobre cada uno de los matices del campo semántico de la distracción (sobre *Zerstreuung* y *Ablenkung*) en el contexto del ensayo de “La obra de arte”, que hace las veces de habitación. Si el ensayo es el laboratorio en el que se intenta extraer el secreto de la distracción, entonces *Zerstreuung* y *Ablenkung* serían los matices ocultos bajo la única terminología de *distraction* (equivalente a *Rot*).<sup>155</sup> La pregunta radicaría en la razón para no desvelar tal secreto en el texto francés.

Continuando con el testimonio de Selz, encontramos, en cambio, una actitud distinta en la que Benjamin se inclina a marcar la diferencia terminológica:

[...] [las declaraciones de Benjamin] representan más que una expresión casual de su pensamiento: un proceso hacia el descubrimiento de una realidad donde encontramos su gusto por la investigación que, en la crítica histórica o literaria, no le hacía nunca descuidar la forma por el fondo. *Darle alas a una palabra, hacer surgir con el choque de dos palabras su más íntima correspondencia*, obligar a las cosas a revelar su secreto, para él una de las funciones esenciales del escritor estaba ahí (Selz en Benjamin 1991c: 474).<sup>156</sup>

Si como cuenta Selz, “el choque de dos palabras hacía surgir su íntima correspondencia” (ibíd.), la indistinción de los dos conceptos, *Zerstreuung* y *Ablenkung*, una vez más nos plantea problemas en la traducción francesa, que mantiene el secreto y resta importancia a la diferenciación establecida en alemán. Y es que, al igual que Benjamin cita a Karl Kraus: “Cuanto más cerca miras una palabra, de más lejos te mira” (2010a: 366), esta distracción sigue planteándose como un enigma. Bien es cierto que si consideramos ciertas circunstancias propias de la redacción de la traducción, como la complejidad del contenido del texto, el tiempo limitado con el que contaban, la amenaza de recortes y la modificación de ciertos términos por parte de los editores; éstas también podrían influir a la hora de valorar la indiferenciación resultante en *distraction*. No obstante, es imposible descartar el valor de la singularidad de los distintos términos alemanes cuando en sus primeras redacciones (primera y segunda versión) existen capítulos concretos del ensayo de “La obra de arte” en los que se tratan muy distintamente. Una prueba de la voluntad de mantener por parte del autor tales especificidades, fue confirmada aparte, en la siguiente y última redacción, la tercera, donde se siguen conservando todavía los distintos términos en alemán.

155 En apariencia éste podría ser un ejemplo de lo que Deleuze presenta como “la técnica de [Charles] Péguy: la repetición es sustituida no ya por la homonimia, sino por la sinonimia; atañe a lo que los lingüistas llaman función de contigüidad, no ya la de similaridad; forma un pre-lenguaje, un lenguaje auroral, donde se procede por pequeñas diferencias para engendrar gradualmente el espacio interior de las palabras” (2002: 94). En ese caso, el término *distraction*, al aunar las dos palabras alemanas, se aproximaría en realidad a ese “lenguaje puro” al que Benjamin se refería.

156 Las cursivas son nuestras.

## 7. Situando distracciones en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

En las páginas del ensayo de “La obra de arte” Benjamin tratará diferentes conceptos que influirán en el modo de entender la distracción, como, por ejemplo, la destrucción del aura, la fragmentación cinematográfica, el inconsciente óptico, el valor de exposición o la función social y política del arte, entre otros. Pero sin duda es en dos capítulos concretos donde el análisis dedicado a la distracción se concentra a través de dos términos: *Zerstreuung* y *Ablenkung*.<sup>157</sup> Con ellos Benjamin perfila lo que establece como ‘distracción’ de cara a una comunidad científica, pues este escrito se publica en 1936 en la *Revista de Investigación Social*.<sup>158</sup> Por otra parte, ambos términos resultan ser los más usados en el conjunto de la producción benjaminiana, empleándose en sentidos diversos: positivo y negativo. Al igual que ocurre en la propia versión francesa de Benjamin, en la mayoría de las versiones españolas ambas palabras se traducen como ‘distracción’ y, si difieren, no suelen atenerse plenamente al sentido que cada uno de los términos tiene en la versión original.

Si *Zerstreuung* equivale a un significante más amplio, aplicable en contextos dispares, su carácter positivo en el ensayo de “La obra de arte” (presente en todas sus versiones) se presta a confusión, dado el sentido negativo que implica en obras anteriores. Aquellas como “Teatro y radio. Para un control recíproco de la labor educativa” (*Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*) (1932), “El autor como productor” (*Der Autor als Produzent*) (1934), y los *Exposés* (1935 y 1939), donde Benjamin trata con un tono peyorativo esta distracción (*Zerstreuung*) al identificarla con el entretenimiento, la complacencia y la diversión, ya que, en esos casos, el espectador se encuentra distraído en términos de absorción y alienación.

Cuando *Zerstreuung* aparece en “La obra de arte” anuncia una nueva forma perceptiva del arte para las masas: “la recepción en la distracción” (*Rezeption in der Zerstreuung*). Y en ella el factor instructivo y el de consumo coinciden. El hecho de que Benjamin la considere una ‘distracción positiva’ nos permite localizar un cambio de actitud respecto al concepto e interrogarnos acerca de los procesos que tienen lugar para provocarlo. En cuanto a la otra distracción que aparece en el ensayo, *Ablenkung*, ésta se opone a la

157 *Ablenkung* se sitúa en el capítulo “<17>” de la primera versión, en el “XVII” de la segunda (1936) y en el “XIV” de la tercera. *Zerstreuung*, por su parte, lo hace en el “<18>” de la primera versión, en el “XVIII” de la segunda (1936) y en el “XV” de la tercera.

158 Revista del *Instituto de Investigación Social* cuyos principales miembros, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, residían en EEUU en ese momento.

inmersión de una ‘burguesía degenerada’ y, por tanto, comporta igualmente un carácter positivo. A su vez, la distracción de *Ablenkung* se presenta como cómplice del efecto *shock*, cuya principal cualidad es la táctil. Dicha cualidad jugará de la mano de *Ablenkung* un importante papel en la actividad de los dadaístas, pero también lo hará en el universo cinematográfico, convirtiéndose en ese caso en una de las claves propias de la otra distracción: *Zerstreuung*.

Siguiendo el recorrido que marca la recopilación completa de las obras de Benjamin en alemán, intentaremos desentrelazar las conexiones de cada término y su significado, identificando a su vez su carácter positivo y negativo, o marcando las contradicciones que puedan darse entre ellas.

### 7. a. *Zerstreuung*

*Zerstreuung*. Primera versión del ensayo

Nada más comenzar a leer la traducción al castellano del capítulo “<18>”, titulado “La recepción táctil y la recepción visual”, damos con una distracción (*Zerstreuung*), modulada como “disipación” en esta versión, que es ejercida por la masa, en este caso consumidores de obras de arte, y se presenta en contraposición al recogimiento del aficionado (serio) al arte.

La cantidad se ha vuelto cualidad: las grandes masas de participantes han generado una clase diferente de participación en esas obras, y el hecho de que ésta se manifieste en primer lugar bajo una forma desacreditada no ha de engañar al analista. Suele hoy lamentarse que las masas busquen disipación [*Zerstreuung*] en la obra de arte mientras que el verdadero aficionado se acerca a éste con recogimiento [*Sammlung*]. [ <sup>159</sup> ] Ahora bien, aquí esto ha de examinarse más de cerca. Disipación [*Zerstreuung*] y recogimiento [*Sammlung*] están inmersos en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge se sumerge en ella; penetra en esa obra tal y como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado.<sup>160</sup> Pero, en cambio, la masa disipada [*zerstreute*] sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí; la envuelve en su oleaje, la abarca por entero en su marea. Así sucede del modo más visible en el caso de los edificios. La arquitectura fue siempre prototipo de una obra de arte cuya recepción se da distraídamente [*in der Zerstreuung*], y además por el colectivo. Así, las leyes

159 Este es el lugar donde estaría una oración de la versión original omitida en esta traducción. Seguidamente trataremos esta cuestión.

160 Benjamin relata la historia completa de esta leyenda en “Infancia hacia el mil novecientos”: “Ésa es una historia que procede de China y es una que habla de un viejo pintor que muestra a sus amigos su último cuadro. En él se representaba un parque, y un angosto camino que va junto al agua, corriendo a través de un boscecillo que pasa por delante de una puerta por la que se entra a una casita. Cuando los amigos buscaron al pintor, éste ya se había introducido en el cuadro. Aún le vieron andar por el camino; al llegar a la puerta se detuvo, se volvió, sonrió y desapareció por la abertura” (2010a: 206).

de su recepción son las más instructivas que tenemos (Benjamin 2008a: 42-43).<sup>161</sup>

Sorprendentemente, la versión en castellano de la editorial Abada obvia una oración que sí está presente en otras traducciones como la inglesa, en la que se define más claramente la orientación puntual de este concepto de distracción, relacionándolo con el entretenimiento o la diversión mediante el término *Unterhaltung*. La oración eliminada vendría a decir lo siguiente: “Para la masa la obra de arte es un motivo de entretenimiento [*Unterhaltung*], mientras que para el amante del arte es un objeto de devoción [*Andacht*]”.<sup>162</sup> Teniendo en cuenta que el término *Unterhaltung* no aparece más asociado a la distracción en todo el resto de versiones de este escrito, ni en sus notas preparatorias, resulta ser exclusivamente esta vez cuando aparece dicha correspondencia entre *Zerstreuung* y *Unterhaltung* en el contexto de ensayo, mostrando una equivalencia entre distracción y entretenimiento o diversión en un sentido positivo. Una relación que se obvia en la versión española.

Bien es verdad que, aunque no se traduzca ese término literalmente en esta versión española, el sentido combinado de *Zerstreuung* y *Unterhaltung* puede asumirse en la palabra ‘disipación’. No obstante, no aseguraríamos que el contenido de *Unterhaltung* se muestre de esta forma, ya que a través de ‘disipación’ (según el diccionario de la RAE: “Disolución, relajamiento moral” –2001: 835–) pudiera darse a entender cierta connotación negativa que difiere por entero del desengaño que Benjamin recomienda al analista y al lector, respecto a la, hasta entonces, desacreditada participación distraída de la masa.

Justo al comienzo del pasaje, nuestro autor nos plantea que “La cantidad se ha vuelto cualidad” (2008a: 81). Podríamos pensar entonces que, antes de la

161 En este capítulo añadiremos a pie de página la versión alemana escrita por Benjamin de los textos cuando consideremos necesario remitirnos a las fuentes originales para profundizar en el análisis de los términos asociados con distracción y con su contexto. “Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht. Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß diese zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Man klagt ihm, daß die Massen im Kunstwerk Zerstreuung suchten, während der Kunstfreund sich diesem mit Sammlung nahe. Für die Masse sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht. Hier heißt es nun, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten” (Benjamin 1990b: 465). El subrayado y las negritas son nuestros.

162 Traducción propia de: “Für die Masse sei das Kunstwerk ein Anlaß der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht” (Benjamin 1990b: 465).



cantidad asociada a la capacidad de reproductibilidad del medio artístico, hubo calidad. Aquella que se refleja en la perfección de las elaboraciones artesanales gracias a la “acumulación de capas” (Benjamin 2009: 51), como nos cuenta en “El narrador”. Por lo que podríamos considerar esa “lenta superposición de varias capas finas y traslúcidas” (ibíd.) propia de la narración, de lo artesanal y del perfeccionamiento, una alusión al arte de la pintura, fundamentado en la calidad desde un punto de vista tradicional. Sin embargo, esto no le impide a Benjamin poder juzgar en el conjunto del ensayo la calidad de las mismas obras cinematográficas, en función de otros valores distintos a su potencial reproducible, como por ejemplo el hecho de que sigan una “tendencia correcta” (Benjamin 2009: 298) o de que puedan “movilizar a las masas” (Benjamin 2008a: 44) políticamente ‘en la buena dirección’. Y esto será así siempre y cuando ese movimiento se genere desde las mismas masas en su propio beneficio.

Si continuamos con la transformación sufrida por el concepto de arte, el fragmento del ensayo nos da a entender que de una misma categoría llamada “obra de arte” se van a derivar dos actitudes distintas por parte del público que, a su vez, se asocian con objetos artísticos cuyos medios de producción difieren por ser, o no, reproducibles. Una actitud es la de una masa de consumidores para la que la obra de arte suscita entretenimiento o diversión. La otra es la que induce al recogimiento y a la devoción en el aficionado serio del arte. Mediante esta marcada dicotomía entre la masa asociada a la distracción (*Zerstreuung*) y el aficionado al recogimiento (*Sammlung*) o a la devoción (*Andacht*) sostenida durante todo el capítulo, Benjamin pretenderá dar cuerpo y entidad a la distracción-diversión, con el objetivo de desmentir su descrédito. Y es precisamente en la oración eliminada de esta edición donde se percibe muy claramente la implicación del divertimento en la distracción. Lindsay Waters considera la diversión en ese mismo sentido benjaminiano, aunque en su caso, en el contexto del *rock*:

El *rock* causó [...] un cambio drástico en la recepción del arte. La diversión tendría que estar en su centro. La *diversión no podía ordenarse [commanded]*. Emerge libremente de la gente interactuando en conjunto solamente si ellos sienten que no están siendo forzados a cooperar. “Diversión” es lo que la gente llama al afecto que surge en ellos cuando de repente se dan cuenta de que están reaccionando en sintonía, aunque no demasiado cerca, con gran cantidad de otra gente (Waters 2003: 209-210).<sup>163</sup>

Lo que se extrae de los escritos de Benjamin es exactamente lo que Waters explica acerca del *rock*: para que la gente experimente a través del cine tanto un “conocimiento de clase” (Benjamin 2008a: 34) como una “actitud dictaminadora” (Benjamin *op. cit.*: 83) en términos de reacción, es absolutamente necesario que hayan querido entrar en contacto con la obra de arte.<sup>164</sup> El valor de consumo que

163 Las cursivas son nuestras.

164 Tal y como Susan Buck-Morss explica, la misma actitud de Benjamin en relación a su producción corres-



Benjamin sitúa en el producto cinematográfico aparece entonces y señala al cine como aquello que se dispone a ser disfrutado por la clase obrera durante su tiempo no laboral. Sólo motivadas las masas en este sentido, es decir, *divirtiéndose*, tendrá lugar un siguiente paso. También lo plantea así en el contexto del teatro infantil proletario: “Aquí, las representaciones se llevan a cabo de pasada, se podría decir que por descuido, casi como una travesura de los niños [...] Las tensiones del trabajo colectivo serán ahí los educadores” (Benjamin 2009: 382). De este tipo de diversión se excluye cualquier objetivo predeterminado que no sea el mismo divertirse, pero, a la vez, esa diversión implica una reorganización. Si continuamos dentro del mundo infantil, de la mano de Benjamin damos con que: “los niños no imitan las obras de los adultos, sino que reúnen materiales de tipo muy diverso para jugar con ellos, relacionándolos de una manera nueva” (2010a: 33). Es en ese sentido en el que Waters al hablar de la diversión en el contexto musical afirma:

Si uno lucha contra el jazz y el cine y el *rock*, está apoyando al ser social tradicional y la opinión de que las cosas deben seguir siendo como son. Si uno se sitúa del lado de lo que pueda surgir, quién sabe qué, a la manera del que anda a tientas con la ayuda de muletas como la cámara y la guitarra hacia nuevos patrones sociales, entonces uno se apoya en un arte mesiánico, redentor, que sugiere que las cosas podrían ser diferentes de lo que son (Waters 1999: 70).

Esa misma oposición que Waters señala entre una actitud conservadora y el apoyo a nuevos patrones artísticos es aquella que Benjamin también destaca entre el teatro infantil burgués y el proletario, haciéndose extensible a la presente entre teatro dramático y épico, entre pintura y cine, entre el “verdadero aficionado” al arte y la “masa disipada” o entre recogimiento y distracción.

Del conjunto del ensayo, como en la comparación entre el cámara y el pintor, se deduce que el “objeto del arte” en el caso de la distracción es la película de cine y en el del recogimiento la pintura. Al evitar nombrar en este capítulo y en el anterior disciplinas como la pintura y el cine, Benjamin consigue centrar su discurso en lo fundamental de la actitud perceptora y los nuevos modos de recepción, hasta que al final del capítulo desvela al cine como responsable de la obra de arte masiva. Además de ello, en esta parte del ensayo no diferencia, como sí lo hace en otras páginas del texto, entre el cine americano y de Europa occidental (el capitalista), el cine soviético (el experimental) y el fascista (el propagandístico). Por estas razones podemos afirmar que su interés aquí, a diferencia también de otros textos,<sup>165</sup> se

ponde a ello: “Su legado [el de Benjamin] a los lectores que vienen después de él es un sistema de herencia no autoritario, que se asemeja menos al modo burgués de traspaso de tesoros culturales, como si se tratara del botín de las fuerzas conquistadoras, que a la tradición utópica de los cuentos de hadas, que instruyen sin dominar y muchos de los cuales son las historias tradicionales de la victoria sobre esas fuerzas” (Buck-Morss 2005a: 66-67).

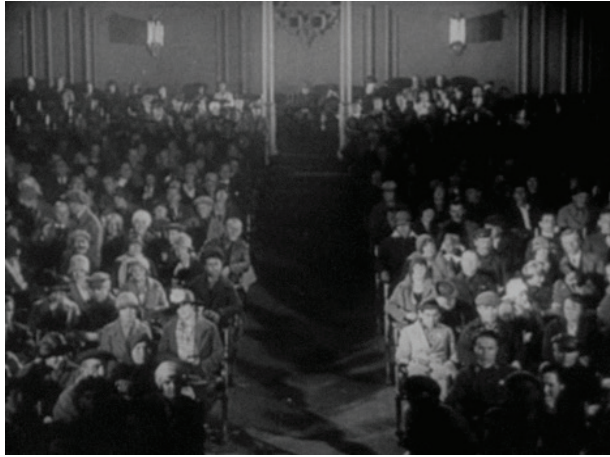
165 Como en “El autor como productor” donde expone como modelos de tendencia política correcta y técnica artística avanzada a la literatura rusa burguesa de Tetriakov y el teatro épico de Brecht.

centra exclusivamente en el análisis de una nueva forma perceptiva y de las posibilidades técnicas del arte, compartidas por todas las variantes cinematográficas.

En ese caso, Benjamin no distingue entre las diferentes tipologías del cine porque está hablando del cine como “aparato”, tal y como lo define Jean Louis Déotte. Déotte argumenta que el aparato hace época porque inventa una nueva temporalidad que implica configurar la sensibilidad común (*aisthesis*) de ese tiempo, que es lo que define la singularidad de una época. A su vez, este autor plantea que son los aparatos los que inervan las artes. Son ellos los que, época tras época, definen las propiedades de las artes y re-definen el arte. A su vez, vivir la época de esos aparatos es lo que nos hace contemporáneos, compartiendo así una misma forma de sensibilidad. Pero los aparatos se suceden y “Allí donde un aparato parecía haber impuesto su ley, un desvío es posible por otro” (Déotte 2004: 320). E incluso, como en el caso del cine, un aparato puede ser capaz de absorber “tanto aquellos [aparatos] que ya están ahí como los que se inventarán después” (Déotte *op. cit.*: 274). Déotte incluye al cine dentro de los aparatos que se podrían denominar “modernos”, que comparten el ser proyectivos. Ejemplo de ello son también la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, el psicoanálisis, el vídeo, etc. Según este autor, en el aparato del cine “el montaje es esencial, no únicamente como escritura (montaje de planos-secuencias), sino como montaje integrador de otros aparatos proyectivos y de sus respectivas temporalidades” (Déotte *op. cit.*: 112).

Retomemos ahora el ensayo de “La obra de arte”. Avanzando en el capítulo, Benjamin confiere a la forma de participación distraída-entretenida (*Zerstreuung-Unterhaltung*) un carácter activo por parte de la masa, al sumergir dentro de ella la obra de arte: “envolverla en su oleaje” (Benjamin 2008a: 43). En oposición a ello, alude al carácter pasivo del aficionado, que se deja absorber por el objeto-obra de arte (ibíd.).

Benjamin invierte así el reconocimiento otorgado tradicional y culturalmente a estas dos actitudes, con el objetivo de defender y reivindicar un modo distraído de integrar la obra de arte. Tan sólo de esa manera la distracción sería capaz de “despertar” y “movilizar” a la masa desde la masa.



Fotograma de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vértov

La percepción en colectivo, cuyo mejor precedente se encuentra en la arquitectura, es la clave por la que simultáneamente entran en juego el carácter táctil y óptico que constituyen la “recepción en la distracción”. Es por ello que Déotte se refiere desde el punto de vista benjaminiano a la recepción de una película como “más háptica y táctil que visual” (2004: 262-263). En cambio, sería este último carácter en exclusiva, el óptico, el que según el modelo del recogimiento instaurara el régimen de la visión atenta y contemplativa. Podemos pensar entonces que, aunque en el ensayo la “recepción en la distracción” y la contemplación aparecen como formas perceptivas excluyentes entre sí,<sup>166</sup> Benjamin sí parece anunciar otras formas de atención dentro de la distracción, como las que se dan en el *shock*, las correspondencias y la reagrupación (*Umgruppierung*) de la percepción. Todos ellas implican la atención dentro de la misma “recepción en la distracción”. De hecho, en esta expresión, la misma palabra “recepción” ya nos da a entender una actividad equivalente a la de la atención, en la que se recogen ciertos elementos entre un flujo indeterminado de otros, a lo que equivaldría en este caso el término “distracción”. Sin embargo, esta recepción, al contrario de la atención, podría connotar tintes de pasividad al actuar de manera inconsciente. Pasemos ahora a indagar algo más sobre ese plano alejado de la conciencia.

Pero también el disperso [*Zerstreute*] puede acostumbrarse. Es más: sólo poder cumplir ciertas tareas de forma distraída [*in der Zerstreung*] muestra que el resolverlas se nos ha convertido ya en costumbre. Mediante la distracción [*Zerstreuung*], tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción. Puesto que además

166 “Disipación [*Zerstreuung*] y recogimiento [*Sammlung*] están inmersos en una oposición” (Benjamin 2008a: 43).

para el individuo existe la tentación de sustraerse a tales tareas, el arte acometerá la más difícil, y la más importante en todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas. Y esto, actualmente, lo hace el cine. La recepción distraída [*in der Zerstreuung*] que con creciente insistencia se hace notar en todos los campos del arte y hoy es síntoma de modificaciones de hondo calado en nuestra percepción tiene su lugar central en el cine. Y aquí, donde el colectivo busca distraerse [*seine Zerstreuung*], no falta en modo alguno la dominante táctil, que rige el reagrupamiento de la apercepción [*Umgruppierung der Apperzeption*] (Benjamin 2008a: 44).<sup>167</sup>

Como vemos en el extracto, llegado este punto, Benjamin aclara el estatus que confiere a esta distracción y expone las propiedades que le atribuye. Primero, reconociendo que la distracción puede vincularse a la costumbre, e incluso que ésta será la única manera de realizar determinadas tareas. A este respecto, William Bogard aclara que Benjamin “localiza el problema de la distracción en su conexión con la formación de *hábitos*”<sup>168</sup> (2000). Sostiene en ese sentido que “Los hábitos son ‘fortalecimientos’ [*hardenings*] o ‘síntesis’ [*contractions*] de una actividad, sedimentaciones y estratificaciones de planes de conducta, condensaciones de materia y energía” (ibíd.). Pascal Rousse muestra una postura similar respecto a ello al argumentar que “La costumbre es una memoria psicofísica y libera la atención consciente. [Es] Una incorporación del saber hacer” (2008: párr. 5). Y describe la percepción distraída como “un modo inconsciente de percepción en estado de vigilia” (Rousse *op. cit.*: párr. 8); “un eclipse de la consciencia” (*op. cit.*: párr. 11) y “un modo nuevo de orientación sobre el plano del inconsciente: *una red de coordenadas psicofísicas* con las que cuenta el cine construyendo la elipse del montaje” (ibíd.). Por su parte, Alan Latham lo expone de la siguiente forma:

Existe un sentido del conocimiento del hábito incorporado, un conocimiento que no es aquél de un ojo distanciado, sino que está ligado a todo el sensorium de la persona. Este es un conocimiento ligado al trabajo del cuerpo y a su negociación dentro de y a través de su entorno más inmediato (Latham 1999: 462).

Así es cómo la “recepción en la distracción” se transforma en una conducta propia del individuo moderno que ayudará en gran medida, si no dará origen, a que tenga lugar un giro perceptivo necesario para afrontar las nuevas exigencias

167 “Gewöhnen kann sich aber auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den Einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste nur da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film. *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in den Kinos ihren zentralen Platz.* Und hier, wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die Umgruppierung der Apperzeption regiert” (Benjamin 1990b: 466).

168 El hábito implica para Bogard la iniciación de “flujos repetitivos”, “la fragmentación del espacio”, “la funcionalización del tiempo” y “la normalización de trayectorias comportamentales específicas” (2000).

de la realidad urbana que caracterizan la época. Y no sólo eso, sino que esta distracción parece ir más allá y esos nuevos hábitos adquiridos en el cine, que por otra parte Benjamin asumirá como un entrenamiento para la vida moderna, comportarán a su vez una palpable dimensión política. Pues, recordemos que para nuestro autor:

Mediante la distracción, tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción. [...] el arte acometerá la [tarea] más difícil, y la más importante en todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas (Benjamin 2008a: 44).

Aunque aquí se nombra sólo “el arte”, Benjamin se refiere en particular al cine, que se convierte en el estandarte de esa nueva forma de sensibilidad con potencial de transformación socio-política. Es por todo ello que Eiland estima necesario definir este tipo de distracción como “productiva”<sup>169</sup> (en calidad de impulso hacia nuevas formas de percepción y movilización social) y diferenciarla de la mera distracción (equivalente a un simple desvío de la atención o abandono a la complacencia y diversión).

Por otra parte, si tenemos en cuenta un pequeño escrito de Benjamin llamado “Costumbre y atención” aparece una relación paradójica entre atención y distracción. En este caso, la distracción asociada a la costumbre vendría a constituirse como un segundo estadio de la atención, necesario para desenvolvimiento del sujeto:

La atención [*Aufmerksamkeit*] tiene siempre que desembocar en la costumbre si no quiere destruir al ser humano, como la costumbre siempre tiene que verse perturbada por la atención [*Aufmerksamkeit*], si no quiere paralizarlo por completo. Atender [*Aufmerken*] y después acostumbrarse, rechazar y aceptar, son la cima y el vano de la ola en el mar del alma (Benjamin 2010a: 358).<sup>170</sup>

Pero también la costumbre se podría identificar con una de las fuentes de alienación del individuo moderno, un tipo de costumbre que se muestra claramente dentro del trabajo dedicado a la producción industrial en serie. Posiblemente esta costumbre ligada al plano distraído no quede lejos de la absorción

169 En la nota a pie de página número 34 en la segunda versión (1936) de “La obra de arte” traducida al inglés (“The Work of Art in the Age of its Reproducibility: Second Version”, en “Art in a Technological Age, 1936”, pp. 101-132/119-121) Eiland menciona la *distracción productiva* como aquella que supone un estímulo para los nuevos modos de percibir, palpables en el desarrollo del cine y el teatro épico de Brecht. Esa distracción, equivalente a la “recepción en la distracción” (*Rezeption in der Zerstreuung*), supone para él una idea deudora de los escritos de Siegfried Kracauer y Louis Aragon.

170 Incluimos otra versión de la última frase, en nuestra opinión, algo más acertada: “La atención y el acostumbramiento [...] son la cresta y el valle de la ola en el mar del espíritu” (Benjamin 1992c: 127). La versión en alemán es la siguiente: “Alle Aufmerksamkeit muß in Gewohnheit münden, wenn sie den Menschen nicht sprengen, alle Gewohnheit von Aufmerksamkeit verstört werden, wenn sie den Menschen nicht lähmen soll. Aufmerken und Gewöhnung, Anstoß nehmen und Hinnehmen sind Wellenberg und Wellental im Meer der Seele” (Benjamin 1991a: 408).

con la que el sujeto se sustrae al arte en solitario y que Benjamin critica.

Por último, al final del fragmento se hace alusión a un modo distraído y colectivo de recepción que no se complacerá con generar simplemente pensamientos dispersos en el público, dejándole a la deriva entre ellos, sino que será el carácter dominante táctil el que dará lugar a la reagrupación de tal dispersión. Aquella reagrupación que, según Buck-Morss, sólo puede darse en tiempo presente.<sup>171</sup> Esto nos hace recordar la propia etimología de *Zerstreuung*, cuya imagen es algo que acaba subdividido en un conjunto de elementos dispersos. La recepción en el cine de los elementos dispersos (de las partes que componen el montaje y de los *shocks*) implicaría su recomposición. Como resultado, la obra de arte marcará (táctilmente) las claves que afecten al espectador, quien aprenderá de ello (al recomponer-se) y podrá actuar en consecuencia tomando posición social y política.

### *Zerstreuung*. Notas y comentarios relacionados con la primera versión

Los comentarios relacionados con esta versión que aquí presentamos provienen de las notas o versiones manuscritas (denominados *Paralipomena*) precedentes a la consecución de la primera versión del ensayo. En los apuntes titulados “Tesis provisionales” (*Vorläufige Thesen*) se sintetizan ciertos aspectos de la reproducibilidad técnica de la obra de arte. La número 6 concierne a nuestro término *Zerstreuung*. “La reproducibilidad técnica de la obra de arte la convierte en un objeto de distracción [*Zerstreuung*]” (Benjamin 1990c: 1039).<sup>172</sup> Ante todo, Benjamin atribuye a los nuevos medios de reproducción, no sólo aquí, sino en todas las versiones del ensayo, la responsabilidad de los profundos cambios que se manifiestan en la recepción distraída moderna, que a su vez, equivale a una forma propia del momento para acceder a la producción artística propia de la época. El objeto de la obra de arte debe a los nuevos medios de producción su forma y su sentido colectivo, reforzado además por el interés de la masa hacia el objeto artístico. Fotografía o cine, lo cierto es que estas artes reproducibles dan lugar a “una nueva óptica” (Lothe en Benjamin 2008b: 75) y ambas mantienen una lucha contra la pintura en la que Benjamin toma claramente partido por las primeras:

[...] para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más aún lo que la comida para el hambriento o para el sediento la bebida. La crisis de la reproducción artística que así se delinea puede representarse como parte

171 “En las imágenes dialécticas de Benjamin, el presente como momento de oportunidad revolucionaria aparece como ‘horizonte’ de la historia pasada, actuando como estrella polar para la reunión de sus fragmentos” (Buck-Morss 2005a: 24-25).

172 “(6) Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks macht es zum Gegenstand der Zerstreuung” (Benjamin 1990c: 1039).



integrante de una crisis dentro de la misma percepción (Benjamin 2008a: 251).

Pero incluso estas nuevas técnicas traducen al presente las disciplinas más tradicionales, tal y como Benjamin señala a Adrienne Monier: “Primero me parece sorprendida cuando digo que la escultura o la arquitectura son más fáciles de ‘disfrutar’ en una foto que en la realidad” (Benjamin 2010a: 541).<sup>173</sup> Pasemos ahora a otro de los comentarios sobre la versión. Si en las versiones definitivas la distracción expresada como *Zerstreuung* en el capítulo “<18>” se distingue de la que se concentra en el capítulo anterior “<17>” en relación al dadaísmo, expresada como *Ablenkung*; el siguiente fragmento hace visible un estadio anterior en ambos términos bastante menos definido. En él, *Zerstreuung* ocupa el lugar de *Ablenkung*. Lejos de alimentar hipótesis confusas, esto nos hace pensar que los cambios que se sucederán más tarde definirán clara y concienzudamente la distinción entre ambos tipos de distracciones y la adecuación de cada una a sus distintos contextos (*Zerstreuung* en el capítulo “<18>” y *Ablenkung* en el “<17>”).

El Dadaísmo ha hecho valer con ello —y por otra parte, en verdad a la manera torpe y también exagerada del precursor— un elemento muy importante de la distracción [*Zerstreuung*]: un elemento que diferencia al público, que está distraído [*zerstreut*], respecto de la comunidad artística, que está recogida. En la distracción, la obra de arte es impulso [*Anstoß*], ya sea bajo ciertas circunstancias o simplemente como un pretexto para un comportamiento activo del sujeto (Benjamin 1990c: 1041).<sup>174</sup>

Este fragmento atribuye a la vanguardia dadaísta la producción artística de la distracción, materializada como “escándalo” o “comportamiento activo del espectador” (*aktives Verhalten der Subjekte*). En el mismo párrafo, poco después, alude incluso a la rapidez de reacción de éste. Todo ello anticipa una distracción propia del cine que en versiones definitivas se distinguirá como *Zerstreuung*, aplicada a la producción cinematográfica, y como *Ablenkung* a la dadaísta. Pese a que, como en este caso, en los escritos preparatorios del ensayo o en sus versiones más tempranas a veces aparecen planteamientos opuestos a lo que finalmente establecen los escritos más definitivos; la continua redefinición de ciertos conceptos halla, a pesar de las disyuntivas precedentes, una sólida consistencia en las versiones finales.

173 En otra edición del mismo texto se incluye también la pintura: “En un primer momento parece chocarle que yo afirme que un cuadro, pero especialmente una escultura, e incluso las obras arquitectónicas [...]” (Benjamin 2008b: 18).

174 “Der Dadaismus hat damit – und zwar wiederum in der unbeholfenen, auch übertriebenen Weise des Vorläufers – ein sehr wichtiges Element der Zerstreuung geltend gemacht: ein Element, das das Publikum, das zerstreut ist, von der Kunstgemeinde, die gesammelt ist, unterscheidet. In der Zerstreuung ist das Kunstwerk Anstoß, ja unter Umständen sogar lediglich Vorwand eines aktives Verhaltens der Subjekte” (Benjamin 1990c: 1041).



*Zerstreuung*. Comentarios relacionados con la segunda versión (1936)

Una vez hemos repasado los rasgos esenciales del ensayo sobre “La obra de arte”, a partir de aquí antepondremos los escritos preparatorios a las distintas versiones. En el siguiente texto relativo a la segunda versión (1936) Benjamin hace referencia a la distracción en el sujeto que se abstrae trabajando, remitiéndonos así a cuando tratamos la presencia de la costumbre con la primera versión: “Función de la canción en el trabajo: no sólo crear su ritmo, sino sustraer la atención [*Aufmerksamkeit*] del trabajo para mecanizarlo” (Benjamin 1992b: 678).<sup>175</sup> La música aparece aquí como conductor de la costumbre y la atención se disipa a razón de un ritmo monótono y uniforme (“mecanizado”) exento de efecto sorpresa y de *shock*, que no impide que el individuo desempeñe su trabajo. Esta música en realidad no se haría escuchar, sino que marcaría un ritmo regular que crearía a su vez un colchón de desapercibimiento. Todo ello compone el contexto adecuado para generar la automatización del proceso de producción, adaptando esa actividad a niveles inconscientes. Benjamin ya advertía en la primera versión que “el disperso también puede acostumbrarse” (Benjamin 2008a: 44) y que, una vez acostumbrado, “existe la tentación de sustraerse a tales tareas” (ibíd.).

Franco Berardi nos da la clave para entender esa relación entre música y mecanización: “En el trabajo industrial, la mente era puesta en marcha como automatismo repetitivo, como soporte fisiológico del movimiento muscular” (2003: 16). El ritmo musical marcaría el compás de esos movimientos, dando lugar a una auténtica danza taylorista. Precisamente lo que les ocurre a las *grammophongirls* de las que nos habla Kracauer en su libro *Los empleados* (1930). Estas jóvenes mecanógrafas ejercitan su destreza al ritmo de la música de un gramófono: “Paulatinamente, el disco va girando con mayor rapidez y, sin darse cuenta, las muchachas tabletean cada vez más rápidamente. En los años de formación se convierten en veloces mecanógrafas; la música ha producido el módico milagro” (Kracauer 2008: 134). Además, resulta curioso el hecho de que, según nos cuenta este autor, las marchas militares les hagan alcanzar el doble de velocidad.

En cambio, en otras ocasiones, dentro del mismo contexto, se prescinde de la música y la misma atmósfera sonora acompaña el ritmo industrial, siendo integrada completamente por los trabajadores, pues sus ruidos no interrumpen sino que se integran con la actividad. Tal y como ya comenta William James en el siglo XIX: “y ni siquiera el estrépito de una fundición o fábrica se interpondrá con los pensamientos de los obreros si ya han estado en ella algún tiempo” (1989: 364). Pues mientras el ritmo del estímulo sea continuado, éste será

175 “Funktion des Liedes zur Arbeit: nicht nur, deren Rhythmus zu schaffen, sondern die Aufmerksamkeit von ihr abzuziehen, sie zu mechanisieren” (Benjamin 1992b: 678).

siempre susceptible de ser desapercibido por parte de la consciencia y dejará paso a otros objetos de interés. Alfred Polgar asume que esta cadencia frenética es la que verdaderamente anula la posibilidad de cualquier música, pues supone “la vida activa, con cuyo ritmo suplanta la música todo aquél que no es capaz de sentirla” (2005: 79). Aparte de la fábrica de la que hablan todos estos autores, también el contexto de la oficina presenta la imposición (o la necesidad) de un ‘hilo sonoro’ que, sin ser música, mecaniza la atención de la misma manera:

En el último otoño, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas. “Se trata de tener un fondo sonoro de ambiente —explica un portavoz de la cadena británica—; esas oficinas son tan calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono, por ejemplo, la concentración de las personas se ve turbada, lo que puede provocar errores” (Virilio 2001: 97-98).

Otro ejemplo, esta vez de Benjamin, muestra cómo los ruidos de fondo contribuyen a una experiencia similar a la de la oficina. Conociendo de antemano que nuestro autor solía utilizar los cafés para elaborar allí sus obras (como bien explica en “Policlínica” de *Calle de dirección única*), en “La técnica del escritor en trece tesis” del mismo libro apunta cómo una algarabía puede equivaler al silencio:

En cuanto a las circunstancias de tu trabajo, intenta sustraerte a la mediocridad de la vida cotidiana. La tranquilidad a medias, si se da acompañada de ruidos triviales, resulta humillante. Por el contrario, el acompañamiento de un estudio para piano o de una verdadera algarabía puede ser tan importante para el trabajo como el silencio perceptible de la noche. Éste te agudiza el oído interior, y aquél es en cambio la piedra de toque de una dicción cuya copiosidad va sepultando hasta los ruidos más excéntricos (Benjamin 2010a: 45-46).

Trátase de canciones, de colchones de ruido o de la automatización sin más de una acción repetitiva, este acostumbamiento o hábito supone un “deslizamiento en la inconsciencia” ocasionado por “cualquier cosa que no cambia” (James *op. cit.*: 364). Lo conocido, lo habitual, lo invariable, se tornan imperceptibles y pasan a constituir un telón de fondo sobre el que ocurre todo lo demás. Si volvemos al contexto de la fábrica, los obreros pueden gracias a esa automatización invertir el tiempo en otro sentido. A este respecto, Kracauer extrae del estudio hecho por un tal profesor Heyden sobre la monotonía en el trabajo lo siguiente:

[...] “la monotonía de una actividad siempre idéntica deja a los pensamientos libres para ocuparse de otras cuestiones. El obrero piensa entonces en sus ideales de clase, quizá ajusta en secreto las cuentas con todos sus enemigos, o piensa en su mujer e hijos. Pero, entre tanto, su trabajo continúa avanzando. La obrera, especialmente en tanto cree, siendo una joven, que para ella la actividad profesional es solamente un fenómeno pasajero, sueña, durante el trabajo monótono, en novelas rosa, en filmes dramáticos o en el noviazgo; ella es prácticamente menos

sensible a la monotonía que el varón” (Heyden citado en Kracauer 2008a: 137).

Pero Heyden no es ni mucho el único en manifestar esos prejuicios sobre la trabajadora, pues Jean Paul Sartre también señala a la mujer como alguien más susceptible de experimentar esa fascinación:

En los primeros tiempos de las máquinas semi-automáticas, las encuestas mostraron que las obreras especializadas, al trabajar, se dejaban llevar por un sueño de orden sexual, recordaban la habitación, la cama, la noche, todo cuanto sólo concierne a la persona en la soledad de la pareja cerrada sobre sí. Pero quien soñaba con caricias era la máquina [...] la obrera piensa en el abandono sexual porque la máquina exige que ella viva su vida consciente en pasividad para mantener una vigilancia ágil y preventiva, sin movilizarse nunca en el pensamiento activo (Sartre 1963: 408-409).

Si desatendemos por esta vez el hecho de discutir tan cuestionable crítica a la obrera industrial, podremos percibir que en estos textos queda clara la posibilidad de poder simultanear dos actividades a un tiempo. Ahí radica el peligro de esta automatización industrial, pues pese a que la regularidad por una parte aumente la eficiencia del trabajador, por otra, abre la posibilidad de apartarse de la tarea en cuestión. De ahí que Crary señale que “se introducían novedades e interrupciones en la cadena de montaje para evitar que la atención de los obreros se desviara hacia el trance y la ensoñación” (2008b: 136-137).

Un ejemplo más que Benjamin aporta en relación a la distracción y la costumbre es el siguiente:

El distraído [*Zerstreute*] también se puede acostumbrar —precisamente él. Recepción táctil [*Taktile*] [conjugado por táctico; s. 1053 f.] y distracción [*Zerstreuung*] no se excluyen entre sí. El automovilista, que está con su cabeza “en otra parte”, pensando por ejemplo en su motor averiado, se adaptará mejor a la forma moderna del garaje que el historiador del arte, que sólo se esfuerza ante ella por desentrañar su estilo (Benjamin 1990c: 1049).<sup>176</sup>

Tanto en el caso de este automovilista como en el del trabajador industrial la costumbre equivale a un estrato sobre el que se desarrolla otro tipo de actividad compatible con la ‘actividad distraída’. Gracias a ello, el hábito permite al sujeto desenvolverse en situaciones que contienen numerosos estímulos y presumen de un tiempo acelerado. Esto ocurre con el espectador de cine, pues puede ver y oír las imágenes aunque los planos no sean fijos, ni describan acciones completas y pese a que las imágenes sean fugaces: ha automatizado ese tipo de recepción distraída. Por lo que el cine en concreto, y por extensión la imagen técnica, no sólo inaugura

176 “Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute – ja gerade er. Taktile [konj. Für Taktische; s. 1053 f.] Rezeption und Zerstreuung schließen einander nicht aus. Der Automobilist, der mit seinem Gedanken ‘ganz wo anders’ z. B. bei seinem schadhafte Motor ist, wird sich an die moderne Form der Garage besser gewöhnen als Kunsthistoriker, der sich vor ihr anstrengt, nur ihren Stil zu ergründen” (Benjamin 1990c: 1049).

un nuevo modo de percepción, sino también un nuevo ensamblaje de hábitos.

Retomando el tema de la música en Benjamin, existen otras notas manuscritas donde aparece un tipo de música totalmente opuesta a aquella de la fábrica que sustraía la atención:

Al mismo tiempo [la recepción en la distracción] es el síntoma de una creciente importancia de la apercepción táctil [*taktilen*] [conjugado por táctico], que trasciende desde la arquitectura, de la que es originaria, al resto de las artes. Muy evidentemente es éste el caso en la música, en la que un elemento esencial de su más reciente desarrollo, el Jazz, tenía su agente más importante en la música de baile [*Tanzmusik*]. Menos evidentemente, aunque no con menos alcance, se pone de relieve esta tendencia en el cine, que a través del *shock* [*Chockwirkung*] de su secuencia de imágenes, comporta un elemento táctil [*taktilen*] [conjugado por táctico] en la óptica misma. [el párrafo sobre la música está recuadrado hasta el final del apunte con lápiz azul y la palabra Jazz subrayada del mismo modo] (Benjamin 1990c: 1049).<sup>177</sup>

Tanto la cita de las canciones en el trabajo a la que nos referíamos al principio del apartado como esta última sobre la música de jazz hacen referencia a la relación entre música y distracción, pese a que *Zerstreuung* no se les asocie literalmente en ninguna. Sí aparece, en cambio, en el contexto de ambas. En el primer caso se da una distracción individual y mecanizada por la costumbre, donde a pesar de estar abstraído, el sujeto puede desarrollar otras funciones. Esto resulta aparentemente antagónico a la percepción colectiva del arte, pues el hábito de la distracción ya no constaría de un estado de alerta del sujeto, susceptible de reaccionar ante determinados estímulos o *shocks*. Por el contrario, esta equivaldría a una pérdida de consciencia a la hora de realizar cierto tipo de tareas aprendidas, mecánicas o mecanizadas. Sin embargo, en el segundo caso, el de la música de jazz, ocurre lo contrario, pues la distracción está motivada por la diversión a través de la música de baile o del baile de la música. En cuanto a ello, Waters nos cuenta que

Bailar es la descripción del cuerpo de la diversión que siente, pero tenemos muy pocas descripciones de cómo es el proceso que la gente experimenta para alcanzar el punto en el que pueden decir que la música les está afectando [*are being affected by music*] y saltan a la pista de baile (Waters 2003: 210).

La importancia de la percepción táctil que implica activamente al participante en

177 "Gleichzeitig ist sie das Symptom einer zunehmenden Bedeutung der taktilen [konj. für taktischen] Apperzeption, welche von der Architektur, wo sie ursprünglich zu Hause ist, auf die übrigen Künste übergreift. Sehr sinnfällig ist das in der Musik der Fall, in der ein wesentliches Element ihrer neuesten Entwicklung, der Jazz, seinen wichtigsten Agenten in der Tanzmusik hatte. Weniger sinnfällig, aber nicht weniger weittragend kommt diese Tendenz im Film zur Geltung, der durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge ein taktilen [konj. für taktisches] Element in die Optik selbst trägt. [der Passus über Musik ist bis zum Ende der Aufzeichnung, mit Blaustiftmarkierung umrahmt, das Wort Jazz ebenso unterstrichen]" (Benjamin 1990c: 1049).

esta música se comparte en la recepción cinematográfica. Tanto la música de jazz a la que se refiere Benjamin, como el *rock* al que alude Waters compartirían patrones similares al cine del que habla Benjamin en cuanto a la participación en la obra, ya que al disponer de una dominante táctil que implica al público en términos de reacción, determina una “presencia de ánimo mayor” (Benjamin 2008a: 42).

Antes de hablar de la siguiente aparición de *Zerstreuung* en los textos preparatorios de la segunda versión de “La obra de arte” hemos de tratar un concepto clave en la teoría benjaminiana, que es atribuido a Brecht en su origen:

Brecht ha acuñado el concepto de “transformación funcional” [*Umfunktio-nierung*]<sup>178</sup> para referirse al cambio de las formas y los instrumentos de producción por obra de una inteligencia avanzada, interesada en la liberación de los medios de producción y útil por lo tanto en la lucha de clases (Benjamin 2009: 305).

Benjamin asume la relación del arte con la política como un compromiso a renovar por la obra de arte, a través de una “transformación funcional” o “refuncionalización”. Una posibilidad representada para él por autores como Brecht y Tetriakov. Algunos de los aspectos que Benjamin reconoce en la producción artística de estas dos figuras dentro de la “transformación funcional” son: “desintegración del carácter de obra por/ el trabajo colectivo/ transparencia didáctica/ el involucramiento de la crítica/ las variantes” (Benjamin 1996c: 182). A lo que verdaderamente se refiere con todo ello es a la capacidad de transformación de las estructuras artísticas por parte del autor y no simplemente de sus contenidos. Por eso, todo productor no debería “abastecer al aparato de producción sin irlo transformando al mismo tiempo” (Benjamin 2009: 305) y sí tendría que actuar como “nuevo ingeniero cuya tarea consiste en adaptar el aparato de producción a los fines concretos de la revolución proletaria” (Benjamin *op. cit.*: 314). Brecht plantea perfectamente este potencial político del arte al preguntar: “¿Por qué no debería intentar el arte, por sus propios medios por supuesto, impulsar la gran tarea social de adueñarse de la vida?” (1992: 96). Para él, es “precisamente el teatro, el arte y la literatura los que tienen que dar forma a la ‘superestructura ideológica’<sup>179</sup> para conseguir una sólida y práctica reestructuración del modo de vida de nuestro tiempo” (Brecht 1992: 23).

A su vez, Benjamin define el papel de la “refuncionalización” en el plano del consumo: “Al lector no se le convence sino que se le instruye / no se le concibe como público sino como clase / se le excita menos de lo que se le

178 En otras ediciones este término se traduce como “refuncionalización” (Benjamin 2004: 38).

179 El concepto de esta superestructura es heredado de Marx. Déotte apunta que, para Benjamin, esta superestructura se compone de: “la cultura, la cultura política (la utopía), el urbanismo, la arquitectura de vidrio y hierro, las exposiciones de mercancías, los nuevos comportamientos como la colección, la *flânerie*, la sexualidad con tarifa aplicada, etc.” (2004: 91).

divierte / se altera menos su conciencia que su comportamiento” (1996c: 182). Esta “refuncionalización” obedece a una tarea “específica para intelectuales” lo que nuestro autor define como una “destrucción desde adentro” (ibíd.). Algo opuesto, por tanto, a una renovación superficial, ya presente en las sucesivas tendencias impuestas por la moda propia del devenir capitalista, que también destruyen provocando un rápido desgaste en todo objeto de su tiempo. Sea debido a “la revolución proletaria”, al “sentido del socialismo” o al “sentido de una intelectualidad progresista”, esta “refuncionalización” apunta a liberar a la clase trabajadora. Un ejemplo concreto es el que Benjamin presenta en terreno musical, a tenor de una aportación de Hans Eiler:

La crisis del concierto es la crisis de una forma de producción superada por las nuevas invenciones técnicas.” Así pues, la tarea consistía en la transformación funcional de la forma-concierto que debía cumplir dos condiciones: eliminar la contraposición entre la técnica y los contenidos (Benjamin 2009: 308).<sup>180</sup>

En cambio, en otro texto preparatorio de la segunda versión (1936) de “La obra de arte” Benjamin muestra que esta reorganización no sólo implica a las estructuras del arte y sus contenidos, sino que le suma el sistema perceptivo del espectador. Lo que da lugar a reorganizaciones psico-físicas como consecuencia de la “refuncionalización” artística.

La recepción en la distracción [*Rezeption in der Zerstreuung*], que con creciente insistencia se hace notar en casi todos los campos del arte, es el síntoma de una decisiva refuncionalización [*Umfunktionierung*] del aparato de la apercepción humana [*Apperzeptionsapparats*], que se ve frente a tareas que sólo pueden ser resueltas colectivamente (Benjamin 1990c: 1049).<sup>181</sup>

La asunción de otras formas de percepción comienza a extenderse desde las capas sociales más bajas que acuden a ver el cine de la época. Un cine, por tanto, acogido por la masa trabajadora y repudiado por la burguesía. Las clases sociales más altas, vinculadas más estrechamente con un arte de valor cultural, se demoran en aceptar la destrucción aurática y la reorganización artística en forma de arte masivo.

Avanzando en las anotaciones de la segunda versión (1936), damos con otro apunte interesante: “La distracción [*Zerstreuung*] del público es proporcional al nivel tecnológico de la obra de arte. Se podría establecer la noción del valor

180 “Die Krise des Konzertbetriebes ist die Krise einer durch neue technische Erfindungen veralteten, überholten Produktionsform.’ Die Aufgabe bestand also in einer Umfunktionierung der Konzertform, die zwei Bedingungen erfüllen mußte: erstens den Gegensatz zwischen Ausführenden und Hörenden und zweitens den zwischen Technik und Gehalten zu beseitigen” (Benjamin 1989b: 694).

181 “Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit anwachsendem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht ist das Symptom einer entscheidenden Umfunktionierung des menschlichen Apperzeptionsapparats, der sich Aufgaben gegenüber sieht, die nur noch kollektiv gelöst werden können” (Benjamin 1990c: 1049).



récord para este nivel” (Benjamin 1992b: 678).<sup>182</sup> Aquí Benjamin relaciona directa y proporcionalmente el grado de tecnología en la obra con el grado de distracción, lo que coincide con su apreciación del cine como mayor avance a nivel artístico. En el extremo contrario se encuentra la pintura, donde no tiene lugar la distracción bajo este planteamiento y a la que le perjudica la percepción masiva:

Ocurre sin embargo que la pintura no está en condiciones de proponer un objeto de contemplación colectiva simultánea, [...] Y aunque de esta circunstancia no quepa extraer de suyo conclusiones sobre el papel social de la pintura, sí pesa como un grave perjuicio social en el instante en que, por circunstancias especiales y de algún modo contra su naturaleza la pintura resulta confrontada con las masas. [...] El cambio en esto expresa el conflicto particular en que, por causa de la nueva reproductibilidad técnica, se vería envuelta la pintura durante el curso del pasado siglo. Pero por más que se intentó conscientemente ofrecerla a las masas presentadas en galerías y salones, nunca fue posible que ese público se organizara y controlara por sí mismo en su recepción (Benjamin 2008a: 37-38).

Esto determina que el objeto del arte relacionado con la distracción no es otro que el que trasluce y genera el avance de una tecnología sincronizada con la época de la que surge. En otra ocasión, Benjamin ratifica esta postura al decir que “la auténtica exposición es la que impide la contemplación. Para integrar en la exposición al visitante [...], lo óptico es preciso contenerlo” (2010a: 518). En competencia con el cine, la exposición va a tener que mejorar la simple disposición de cuadros y conseguir generar un buen montaje que pueda estar a la altura del cine para producir, como en él, un *shock* que despierte el conocimiento del público. Así, “La tarea de una exposición que se quiere auténtica, eficaz, ha de sacar al conocimiento de los límites de lo que es la especialidad y volverlo práctico” (Benjamin *op. cit.*: 517). Ese pragmatismo reside en la conexión entre movilización política y obras con el suficiente nivel tecnológico. A este efecto, cabe apuntar que en el capítulo “<17>” de la segunda versión (1936) señala que uno de los mayores inconvenientes del dadaísmo era no emplear adecuadamente la tecnología, limitándose a representarla plásticamente y no a ponerla en práctica como el cine.

Pasemos a otro apunte: “La obra de arte asume la producción de distracción [*Zerstreuung*] de una manera responsable” (Benjamin 1992b: 678).<sup>183</sup> Éste se relaciona con lo que propone la primera versión del ensayo, donde la distracción presente en el arte controla la nueva forma de percepción en colectivo: “Mediante la distracción [*Zerstreuung*], tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla,

182 “Die Zerstreuung des Publikums ist dem technischen Standard des Kunstwerks proportional. Für diesen Standard könnte man den Begriff des Recordwerts einführen” (Benjamin 1992b: 678).

183 “Das Kunstwerk unternimmt es, auf verantwortliche Weise Zerstreuung zu produzieren” (Benjamin 1992b: 678). !173



aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la aperccepción” (Benjamin 2008a: 44). El concepto “responsabilidad” de la cita anterior matiza la noción benjaminiana del cine como un medio de control de masas en la medida en que dicho control no responde a su manipulación, sino al control de la masa por la misma masa. De acuerdo con esto, la obra de arte viene a ser la responsable de generar en el público la reacción colectiva de la que surge una postura crítica en conjunto, a favor de la misma masa. Ése es el “control” ejercido por el arte. De ahí que “el interés original y legítimo de las masas dirigido al cine” resulte ser “un interés por el autoconocimiento y por tanto también por el conocimiento de clase” (Benjamin *op. cit.*: 34) en la primera versión del ensayo y en la tercera la “actitud dictaminadora” del público (Benjamin *op. cit.*: 83). Por su parte, la producción intelectual y artística “será tanto mejor cuantos más consumidores conduzca a la producción, o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores” (Benjamin 2009: 310). De esta manera, el mundo mostrado en el cine proveería al público del espacio donde establecer vínculos de nuevo y donde generar el conocimiento necesario para ocupar una posición crítica y actuar conforme a su posición social.

Pero también para Benjamin existe otro cine relacionado con un control de masas en el sentido de *utilización* de los individuos: el cine capitalista, el asociado a la “estetización de la política” fascista, así como el relacionado con la “politización de la estética” comunista. También en *La obra de los pasajes* Benjamin advierte cómo los estados totalitarios han tomado como modelo la masa que crea el mercado libre: “aumenta estas masas [de consumidores] rápidamente y en proporciones descomunales en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores” (Benjamin 2005: 377). Lo que Benjamin pretende es utilizar ese potencial masivo a favor de la misma masa.

El cine que Benjamin defiende es aquél cuya tendencia es, según él, “la correcta”, que es la que corresponde a una línea política de izquierdas<sup>184</sup> y ejerce un uso del aparato cinematográfico en consonancia con su propia técnica. Ese tipo de cine propone transformar los medios político-sociales opresivos aportando a la masa un medio donde reconocerse a sí misma y a partir del que tomar un papel activo socialmente, gracias al valor de exposición y a la proximidad alcanzada con ese medio. Hansen además señala que “si el cine tenía que tener función cognitiva, crítica, tenía que interrumpir esa cadena [‘la práctica del cine capitalista era perpetuar

184 “[...] pudiendo declararse que una obra que con la tendencia correcta no necesita de otra cualidad. Y también puede decretarse que una obra con la tendencia correcta ha de tener necesariamente todas las restantes calidades” (Benjamin 2009: 298). Además: “La tendencia es así condición necesaria, pero no suficiente, de la función organizadora de las obras. Ésta exige pues del escritor un comportamiento instructivo, y esto hoy hay que exigirle más que nunca. *Un autor que no enseña nada a los escritores no enseña a nadie*” (Benjamin *op. cit.*: 310).

esa mítica cadena de espejos'] y asumir la tarea de todo arte politizado" (1987: 204).

Pasemos a tratar ahora la "Teoría de la distracción" (*Theorie der Zerstreuung*), también asociada a la escritura de la segunda versión (1936). Esta teoría, escrita entre los años 1935 y 1936, esquematiza los puntos claves que atienden al asunto que lleva por título. Gracias a estos apuntes podemos constatar cómo Benjamin aísla la noción de distracción y le confiere un valor aparte, donde intenta desentrañar, todavía sintética e intuitivamente, la problemática de este concepto. En una nota de su edición en inglés, el editor Howard Eiland interpreta que el único término en alemán aparecido en este texto para referirse a distracción, *Zerstreuung*, en este contexto equivaldría a "entretenimiento" (*entertainment*). Para ello se apoya en la cita de Benjamin que reza: "La obra de arte asume la producción de distracción [*Zerstreuung*] de una manera responsable" (1992b: 678). Esto nos hace recordar la relación de equivalencia entre distracción (*Zerstreuung*) y entretenimiento (*Unterhaltung*) que aparecía en la primera versión del ensayo sobre "La obra de arte", donde presumen de un sentido positivo. Uno de los postulados de esta teoría es el siguiente: "Los valores de la distracción [*Zerstreuung*] hay que desarrollarlos en el cine de la misma manera que los valores de la catarsis en la tragedia" (Benjamin 1992b: 678).<sup>185</sup> Pese a que aquí se proponga la catarsis en el teatro clásico como algo comparable a la distracción en el cine (lo que implica también al teatro épico, ya que en el ensayo de "La obra de arte" se asumen en el 'mismo bando'),<sup>185</sup> son numerosas las veces en las que Benjamin ha establecido una oposición entre ellos. Por ejemplo, afirma en la segunda versión de "¿Qué es teatro épico?" que "Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica" (Benjamin 2009: 140) o que "El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro antes que empatía" (ibíd.). Wizisla señala en ese sentido que el teatro épico se guía por una "estética antiaristotélica" en la que "importa más 'la esfera social de la interacción' que los 'caracteres individuales'" (2007: 187). En cambio, Waters nos presenta algo totalmente distinto y arroja luz sobre esta cuestión:

La catarsis tiene su equivalente en la distracción. [...] Para Aristóteles la experiencia del arte comprende el nuevo conocimiento y tiene la ventaja de tener una gran carga emocional. Esto sucede asimismo en Benjamin. Para Adorno y Platón el problema es la apelación a las emociones. Es asimismo [sic.] peligroso, ya que puede escapársele a uno de las manos (Waters 1999: 70).

Para Waters, la catarsis, esa gran descarga emocional, conlleva un desafío al control materializándose en una transformación individual expandida a un nivel social. Un efecto que para él también está presente en "la recepción en la distracción" benjaminiana. Waters destaca así la reacción individual como condición que detona la movilización colectiva. Y, en el contexto del cine, desde

185 "Die Werte der Zerstreuung sind am Film zu entwickeln wie die Werte der Katharsis an der Tragödie" (Benjamin 1992b: 678).

el espacio de la butaca al conjunto de la sala, generando así un espíritu colectivo desde el plano individual. Lo que en definitiva activa al individuo que forma parte de la masa a dar ese paso es el afecto producido por el elemento artístico, sólo posible, resalta Waters, cuando implica diversión y no control. La catarsis entendida por Waters enlaza perfectamente con lo planteado por Benjamin en la “Teoría de la distracción”, pero, como hemos visto, plantea una contradicción al hablar de catarsis y distracción en el mismo sentido. Hansen explica muy bien esta encrucijada, pero, antes de leerla, recordemos que ahora analizamos los escritos relativos a la segunda versión:

En la primera versión del ensayo, Benjamin elabora con más detalle la relación entre seres humanos y tecnología que, en vez de liberarles del mito les confronta como una fuerza de segunda naturaleza tan aplastante como las fuerzas de una naturaleza más elemental en los tiempos arcaicos. [...] el actor se convierte en un doble, un representante de su propia batalla diaria [de la del público en masa] con la tecnología alienante. [...] En la segunda versión, Benjamin invierte casi este argumento, enfatizando ahora que el lugar ocupado por la audiencia está del lado de la cámara y admite la identificación con el actor sólo en la medida en que el espectador se identifica con la actitud examinadora, crítica, impersonal del aparato (Hansen 1987: 205-206).

La cercanía que opera en este tipo de cine entre el público y el actor tras la desaparición de la distancia aurática, no servirá, en cambio, para identificarse con el personaje y distanciarse respecto de su propia existencia, tal y como se desarrollaba en el teatro clásico o dramático.<sup>186</sup> Pero si en este teatro parece que es el público el que se *introduce* de lleno en la obra o en el personaje que experimenta como reflejo de sí; tanto en el cine de “tendencia correcta”<sup>187</sup> como en el teatro épico, es el público el que *va a integrar* determinados fragmentos de la obra de arte dentro de su experiencia vital. La catarsis clásica sucede en un contexto en el que el mismo sujeto se deja aparte y, encarnado en el personaje, celebra sus

186 En este sentido, el teatro dramático se identifica completamente con la contemplación de la obra de arte por el aficionado opuesta a la “recepción en la distracción”. Recordemos que si este aficionado “ante la obra de arte se recoge se sumerge en ella; penetra en esa obra” (Benjamin 2008a: 43), en el teatro dramático la compenetración con el destino del héroe “corresponde al movimiento de la ola que va arrastrando al público” (Benjamin 2009: 119).

187 Esta tendencia obedece para Benjamin a la liberación de la masa proletaria de las fuerzas opresoras que la constriñen: “Y también puede decretarse que una obra con la tendencia correcta ha de tener necesariamente todas las restantes calidades [...] la tendencia correcta desde el correspondiente punto de vista político incluye una tendencia literaria. Añadiré en seguida que esta misma tendencia literaria que está contenida, implícita o explícitamente, en toda tendencia política correcta, constituye sin duda la calidad de la obra. La tendencia política correcta de una obra incluye, como digo, su calidad literaria por incluir su tendencia literaria” (Benjamin 2009: 298-299). Asimismo: “La mejor tendencia es falsa si no incluye el ejemplo de la actitud con la cual es posible seguirla [...] La tendencia es así condición necesaria, pero no suficiente, de la función organizadora de las obras. Ésta exige pues del escritor un comportamiento instructivo, y esto hoy hay que exigirlo más que nunca. Un autor que no enseña nada a los escritores no enseña a nadie” (Benjamin *op. cit.*: 310).

glorias y experimenta sus avatares. Sin embargo, el espectador de la “recepción en la distracción” no puede reducirse a ocupar únicamente la posición impersonal del aparato, tal y como apuntaba Hansen, si también experimenta esa “carga emocional” de la que habla Waters, que le conduce a otra catarsis.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que, pese a que Benjamin al hablar de público en el cine se refiera a la masa de trabajadores de clase más baja, también tiene en cuenta otras clases sociales como el burgués intelectual. A tenor de ello, Hansen nos cuenta que:

El cine es un lugar en el que las estructuras de clase se derrumban, permitiendo al intelectual burgués pasar al otro lado, una posibilidad, y sin duda una necesidad biográfica, que Benjamin ya había explicado con detalle en su defensa de Potemkin: “El proletariado es el héroe de aquellos espacios cuyas aventuras hacen al burgués abandonarse en el cine con un corazón palpitante, porque él se debe entusiasmar con lo ‘bello’ muy especialmente cuando le habla de la destrucción de su propia clase” (Hansen 1987: 212).

Cuando el intelectual burgués no sólo ocupa el lugar del público, sino que también se une a la clase proletaria y a su lucha como autor, “El intelectual revolucionario aparece primero y ante todo como traidor a su propia clase” (Benjamin 2009: 304), tal y como dice esta frase de Aragon que Benjamin hace suya. Y esto es así porque “está en condiciones de promover algo real y demostrable, a saber: la politización de la propia clase” (Benjamin en Kracauer 2008a: 100). Sin embargo, en su reseña de *Los empleados* de Kracauer, Benjamin advierte que para llevar esto a cabo el intelectual burgués ha de ser considerado un individuo “descontento”, no un líder, y mucho menos un líder proletario, como también sostiene en “El autor como productor”, al decir que el intelectual burgués actuaría “de manera contrarrevolucionaria” (Benjamin 2009: 303) si sólo apoya la lucha proletaria “en espíritu”, pues su apoyo terminaría siendo un “gobierno de intelectuales” (ibíd.). Para Brecht, en cambio, “Se necesita ejercer una posición de líder si se quiere ejercer una función” (citado en Wizisla 2007:149). Benjamin discrepa de esta opinión: ningún intelectual debe liderar, tan sólo trabajar bajo el control de la opinión pública. Y es en *La obra de los pasajes* donde damos con aquél momento en el que Benjamin admite la disolución de clases en la masa:

En cuanto tal margen de las distintas clases sociales que la componen, la masa no tiene significado social primario alguno. Su significado secundario depende de las relaciones de las que en cada caso se encuentre formando parte. El público de un teatro <,> un ejército, o los habitantes de una ciudad, <forman> masas que no pertenecen en cuanto tal a ninguna clase social (Benjamin 2005: 377).

La disolución de los límites sociales en el contexto cinematográfico, y de manera específica en cierto tipo de cine, provoca que el burgués se sume a la defensa

de los intereses de otras clases como la del proletariado, pero a la vez encuentre momentos de contacto consigo mismo, al igual que el resto de la masa. Este contacto quizás tenga que ver con la experiencia homóloga a la cinematográfica: la de la música en colectivo. Waters nos transmite el testimonio de alguien en un fanzine que resume la experiencia de escuchar un grupo: “es ‘como oír mis propios sentimientos, y me obliga a enfrentarme a mis propios miedos, lo cual significa que no soy diferente al grupo. Es posible que yo me parezca a él más que a ti’ ” (Waters 1999: 68). Quizá podríamos identificar esta sensación con la que se refiere Benjamin con “conocimiento de clase” (2008a: 34) en el cine. Más adelante, Waters aclara la relación de la recepción masiva y el acontecimiento de la catarsis dentro de ella:

La distracción y la experiencia de ser un yo social que es el resultado final es, a la vez, una noción, un movimiento, una conmoción, tan compleja como la catarsis. Puede dar lugar a un reordenamiento social tan radical como destructor de los prejuicios sociales (Waters 1999: 68).

Este “conocimiento de clase” movido por lo que podríamos considerar un carácter identificativo, que no empático, permitiría establecer al público conexiones (“ideas de relación, de contestación y de diferencia” –Waters 1999: 69–) con aquello que percibe gracias a ser alcanzado táctilmente por la película de cine. He aquí donde hemos de establecer una diferencia clara. Por una parte, gracias a la catarsis del cine hollywoodiense “la estrella de cine conecta sobre todo con su público porque parece abrirle a cada uno la posibilidad de ‘hacer cine’ ” (Benjamin 2008a: 31-32). En este caso, sería el espectador el que se introduce en la trama, viviendo la ilusión cinematográfica. Por otra parte, Benjamin nos cuenta que:

[...] por la tarde, esas mismas masas [proletarias] van a llenar los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar su humanidad [*seine Menschlichkeit*] (o lo que a ellas tal se le parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal (Benjamin 2008a: 28).

La diferencia con el anterior caso es que aquí el espectador no ha de encarnarse en una existencia que no se le parece, sino que, tal y como explica Rousse: “Benjamin puede afirmar que el cine ofrece bastante más que figuras con las que identificarse, ya que ofrece una experiencia de alteración y de alteridad capaz de provocar la transferencia de los afectos colectivos, más allá de la catarsis” (2008: párr. 16). Asimismo, Tackels niega la posibilidad de un proceso de identificación en este cine y expone su visión del asunto de la siguiente manera:

La figura del actor [de cine] en la pantalla no es una presencia que apele al espectador a querer estar en su lugar, sino un juego que incita a aquel que recibe la imagen a darle un lugar en su propia existencia. La figura del actor nos indica que está en nuestro lugar, que él representa nuestro papel y que a su vez nosotros podemos, en su lugar, volver a poner en juego [*rejouer*] nuestra condición. Y sin embargo, Benjamin es

perfectamente consciente de que la lógica de la identificación (“querer estar en el lugar de”), a pesar de todo, es omnipresente en el cine capitalista (Tackels 1999: 100).

De tal forma, Benjamin instrumentaliza la distracción del cine para posibilitar la experiencia individual de la masa. Aquí la capacidad del espectador para ponerse en otro lugar, es en realidad la recapitación para volver a colocarse en su lugar propio. También parece jugar un importante papel el lenguaje mimético que opera entre la lógica cinematográfica y la vida diaria del espectador, facilitándole el reconocimiento entre uno y otro mundo. La diferencia de esta alternativa a la catarsis es que se enfoca desde el punto de vista de la colectividad y abre la posibilidad no a ‘vivir un sueño’ gracias a la ficción cinematográfica, sino de retomar las riendas de su propia vida como elemento social plenamente despierto. Esta pretensión, propia del carácter revolucionario, contrasta con la simple empatía que busca aquél que acude al cine a vivir la vida de otro: “En el peor de los casos, cuando sobre el horizonte desolado no aparece ninguna vela, ni la cresta de la ola de ninguna vivencia, le queda una última cosa al sujeto solitario invadido por el *taedium vitae*: la empatía” (Benjamin 2005: 804).

Pasemos a otra de las ideas expuestas en la “Teoría de la distracción”: “Distracción [*Zerstreuung*] y destrucción [*Zerstörung*] [?] como lado subjetivo y objetivo del mismo proceso respectivamente” (Benjamin 1992b: 678).<sup>188</sup> La distracción y la destrucción, tanto en su origen latino, como en el ámbito germánico, *Zerstreuung* y *Zerstörung*, resultan ser palabras y conceptos próximos entre sí. Desde un punto de vista lingüístico, las dos significan un estado fragmentario. Podríamos interpretar el proceso que plantea Benjamin como el de la destrucción del aura del arte de la tradición por parte de la reproductibilidad técnica. La crisis del arte cultural daría la oportunidad de provocar una “sacudida de la tradición” (Benjamin 2008a: 14 y 55) y liberar al arte dentro del ámbito de la reproductibilidad.

Su más poderoso agente [de los movimientos de masas] es sin duda el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural (Benjamin 2008a: 14).<sup>189</sup>

Si la distracción es algo experimentado por la masa, y en tanto individuos, también desde un punto de vista subjetivo, la ruptura con la tradición a nivel histórico supone el plano objetivo del proceso, por lo que estos dos planos que plantea Benjamin cobrarían pleno sentido. De esta forma, la distracción (*Zerstreuung*) se

188 “*Zerstreuung und Zerstörung* [?] als subjektive und als objektive Seite des gleichen Vorgangs” (Benjamin 1992b: 678).

189 “Ihr gewaltigster Agent [Massenbewegungen] ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe” (Benjamin 1990b: 439).



presenta como aquel índice de una destrucción a mayor escala que traspasa el ámbito del arte o lo asocia íntimamente con las demás esferas del presente. Lo que se acoge positivamente como una posibilidad de cambio e implicación con la época. Dado este planteamiento, los medios reproducibles que generan la distracción serán los empleados para participar de la destrucción, a gran escala, del sistema vigente. Esta estrategia implica una cuestión política y, a la vez, la posibilidad de politizar, es decir, de conducir en la dirección que interese esas nuevas formas de producción económica y artística.

Continuando con la “Teoría de la distracción” damos con el binomio distracción-absorción, también presente en el ensayo de “La obra de arte” en términos de distracción-inmersión: “La relación entre distracción [*Zerstreuung*] y absorción [*Einverleibung*] debe ser examinada” (Benjamin 1992b: 678).<sup>190</sup> Pese a que, en paralelo a la distracción, la absorción podría ser considerada como una estrategia de resistencia al interpretarse como ensimismamiento y ensoñación (tal y como veremos en el capítulo III de esta tesis), no ocurre así en el contexto de “La obra de arte”. Un punto de vista desde el que tratar la relación entre distracción y absorción aquí sería asumir esta última como la absorción-ingestión opuesta a la “recepción en la distracción” que Benjamin expone desde la primera redacción del ensayo. En relación a la primera, la absorción-ingestión, Benjamin cuenta el caso del pintor chino que se introduce en su cuadro y es absorbido por él: “quien ante una obra de arte se recoge, se sumerge en ella; penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda” (Benjamin 2008a: 82).<sup>191</sup> En relación a la “recepción en la distracción”, nuestro autor interpreta el colectivo de espectadores de cine como una entidad que “envuelve en su oleaje” o “abarca por entero en su marea” (Benjamin *op. cit.*: 43) a la obra de arte, la absorbe. Estas metáforas, la de un escenario-cuadro o un paisaje-cuadro en la leyenda del pintor chino, y la de un mar-masa como espectadores de cine, realizan movimientos inversos entre sí. En la primera, el agente de la absorción es el objeto artístico y su objeto el aficionado al arte; en la segunda, el agente es la masa de espectadores y su objeto la obra de arte. La primera absorción posibilita el recogimiento (*Sammlung*) o la devoción (*Andacht*), mientras que la segunda la distracción (*Zerstreuung*). Hemos de recordar, sin embargo, que la primera imagen asociada por Benjamin con la masa en el ensayo es la de la matriz (*Matrix*<sup>192</sup>). Ésta no implica la idea de envolver o absorber tan claramente, sino

190 “Das Verhältnis der Zerstreuung zur Einverleibung muß untersucht werden” (Benjamin 1992b: 678).

191 Encontramos una variante de este caso cuando en el contexto del teatro dramático expone que la “emotiva suerte del héroe” de esas obras “tiene el movimiento de la ola que arrastra consigo al público” (Benjamin 2009: 119).

192 Es importante saber que esta palabra, *Matrix*, en alemán no hace referencia a la matriz que en castellano tiene que ver con la situada en el interior de la pelvis de la mujer o de ciertos animales, pues, en ese caso, la



que en la acción de moldear la forma impresa queda al descubierto, evocando así la cubierta de la matriz permanentemente ausente. La segunda imagen asociada a la masa, como ya hemos visto, es la del mar que envuelve en su oleaje.

Las diferentes imágenes de la masa: matriz y mar, definen distintos cometidos: adaptar e integrar, respectivamente. La masa-matriz es la que reformula “*la conducta* habitual hacia las obras de arte” (Benjamin 2008a: 42), mientras que la masa-oleaje *sumerge* “por su parte la *obra de arte* dentro de sí” (Benjamin *op. cit.*: 43).<sup>193</sup> En una nota de la traducción inglesa sobre esta última, su editor Eiland nos advierte que esa absorción también debe asumirse como “ingestión”, apoyándose en el contenido de una charla de Benjamin para la radio llamada “Literatura infantil” (1929) anterior al ensayo:

Devorando [*verschlingen*] libros. Una extraña metáfora. Una que le hace a uno pensar. En realidad en el mundo del arte ninguna forma sufre tanto mientras se disfruta [*im Genuß*], se deforma [*zersetzt*] y se destruye [*zerstört*] tanto, como la prosa narrativa. Quizás es posible comparar la lectura y el consumo [*Verzehren*]. [...] comemos según un proceso de absorción que es mucho más que una cuestión de ingerir lo que necesitamos para vivir. Y también nuestra lectura implica tal proceso de absorción [*Einverleibung*]. [...] No leemos para ampliar nuestras experiencias, leemos para ampliarnos [*mehren*] a nosotros mismos. Y esto se aplica particularmente a los niños que siempre leen de esta forma: se tragan [*einverleibend*] lo que leen, no empatizan con ello. Su lectura se encuentra en una más estrecha relación con su crecimiento y su capacidad que con su educación y conocimiento del mundo (Benjamin 1992a: 256-257).

Benjamin define aquí la entrega a la lectura (y particularmente a un tipo de lectura propia de los niños) como una actividad dirigida a la acumulación de datos, en la que lo leído ampliaría el conocimiento extensivamente, no en profundidad. Sin embargo, la ingestión asociada con la masa-oleaje produciría un “conocimiento de clase” de tipo intensivo, por lo que discrepamos con esta comparación. A su vez, este exceso de ingestión de literatura infantil a nivel individual sí es equiparable a “la conducta asocial” (Benjamin 2008a: 41) del burgués señalada por Benjamin en la etapa precedente al cine (y que más tarde trataremos en el contexto del término *Ablenkung*), al tiempo que se relaciona con la comida solitaria que aparece en *Calle de dirección única*:

La objeción más fuerte contra el modo de vida del solterón es que come solo, siendo fácil que esto vuelva insensible y ruda a una persona. [...] Pues sólo en comunidad puede comerse de manera correcta; la comida hay que compartirla para que surta efecto. Igual da con quién: así, un mendigo sentado a la mesa enriquecía antiguamente la comida.

palabra alemana sería *Gebärmutter*. Sin embargo, la traducción de *Matrix* al castellano hace referencia exclusivamente al carácter de molde.

193 Las cursivas en las dos citas son nuestras.

Lo esencial es compartir y dar, en absoluto la conversación (Benjamin 2010a: 74).

Si seguimos empleando la comida como metáfora, nuestro autor defendería la comida en comunidad de igual forma que el consumo masivo de arte. Y es que, para Benjamin la integración de las imágenes del cine y de su aprendizaje es una cuestión de la masa. Formas de arte anterior, como los de la “primera técnica” (ajena a la reproductibilidad), sólo producirían aficionados y públicos absortos que entenderían la relación con la obra de arte en términos de recogimiento y devoción, como en el caso del entusiasta de la pintura o el admirador de la estrella de una película de Hollywood. Con “la recepción en la distracción” Benjamin propone una alternativa a ese consumo del arte que, al igual que la comida, “hay que compartirla para que surta efecto”. Y no sólo eso, sino que nuestro autor también denuncia la incapacidad de la primera técnica, en concreto la pintura, para ofrecerse a un espectador colectivo, incompatible con la recepción masiva del arte.<sup>194</sup>

Sigamos ahora con la “Teoría de la distracción”, en la que se da la siguiente relación: “Reproductibilidad [*Reproduzierbarkeit*]-distracción [*Zerstreuung*]-politización [*Politisierung*” (Benjamin 1992b: 679).<sup>195</sup> En este trío, *Zerstreuung* funciona como enlace entre una nueva forma de producción, la reproductibilidad, y el resultado de politizar. Esto conecta una economía de mercado con un cambio a nivel perceptivo y con la acción política. De ahí que la importancia de una nueva industria cultural floreciente sea capaz, a través de las nuevas formas de producción, de tomar parte en algo más que en un discurso político y esto resulta posible haciéndolo como acción política. Una posible gracias al encuentro cinematográfico de la masa con una experiencia de sí. Otra interpretación distinta respecto a la asociación de estos tres elementos, sería la de una relación de causalidad: la reproductibilidad de nuevas formas de producción de la época harían posible una forma de percepción distraída que es empleada a su vez por ciertos sectores políticos conforme a sus intereses.

Por último en la “Teoría de la distracción”, damos con la siguiente afirmación: “*El valor educativo y el valor de consumo del arte pueden converger (en Brecht) en el mejor de los casos, pero pocas veces coinciden*” (Benjamin 1992b: 679).<sup>196</sup> La posibilidad de conciliación de esos dos valores da lugar a una nueva manera de aprender. Este planteamiento generado dentro del marco del ensayo de “La obra de arte” da a entender que, aunque escasa, la combinación de la fruición o diversión y de la instrucción, como la contempla Brecht supone la clave para que la obra de arte se muestre efectiva políticamente.

194 Recordemos lo tratado en la página 205 de esta tesis.

195 “Reproduzierbarkeit – Zerstreuung – Politisierung” (Benjamin 1992b: 679).

196 “*Lehrwert und Konsumwert der Kunst können in optimalen Fällen (bei Brecht) konvergieren, fallen aber kaum zusammen*” (Benjamin 1992b: 679)

*Zerstreuung*. Segunda versión (1936)

La segunda versión (1936), redactada a partir de la primera y de los comentarios y otros textos que acompañan a su redacción, supone el puente que hace posible la versión en francés. En ella no existe ningún detalle significativo respecto de la primera versión (1935) en relación a *Zerstreuung* o a su contexto más cercano. En cambio, sí se dan ciertas mutaciones de los conceptos, como la transformación del adjetivo *taktil* (táctil) que pasa a *taktisch* (táctil y táctico). Este cambio sutil, amplía el significado de esta palabra y la traslada al campo de la estrategia, obedeciendo quizá, como acabamos de ver, a una implicación de la distracción en el ámbito de la política. Si, como hemos visto, la distracción-entretenimiento vehicula la recepción de la obra de arte reproducible en la masa, el *modo* en el que se realiza se plantea táctil y táctico simultáneamente. Táctil, puesto que se ejerce a través de un contacto con el cuerpo del espectador, del que éste obtiene una reacción física a la vez que que psíquica. Táctico, dado que permite a ese colectivo tomar una conciencia de sí como clase, afirmando o reencontrando su humanidad. Gracias a la actitud dictaminadora o crítica a la que esto da lugar, el público puede defender una postura política.

En el siguiente fragmento de la segunda versión (1936), la cualidad mimética del cine con respecto al estilo de vida metropolitano y las nuevas formas de trabajo industrial (todo ello encuadrado en una crisis de la experiencia) no sólo presenta una correspondencia, sino que también parece hacer las veces de un entrenamiento para la vida diaria.

*El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres viven hoy en día, y corresponde así a transformaciones de muy hondo calado en el aparato perceptivo: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y, en la escala de la historia universal, todo luchador que se levante contra el orden social de nuestros días (Benjamin 1992a: 380-381).<sup>197</sup>*

Algo que igualmente aparece ya en la primera versión (1935):

Las enormes acumulaciones de grotescos acontecimientos que hoy en día se consumen en el cine son un drástico indicio de los peligros con que amenazan a la humanidad las represiones que la civilización lleva consigo. Las películas grotescas americanas, así como las películas de Disney, provocan una voladura terapéutica de

197 “*Der Film ist die der betonen Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform. Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt*” (Benjamin 1992a: 380-381). Ya que esta versión todavía no se encuentra traducida por la editorial Abada u otras al castellano, lo traducimos tomando como referencia la primera versión de Abada (Benjamin 2008a: 42).

nuestro inconsciente (Benjamin 2008a: 39).<sup>198</sup>

Según este fragmento, la función del cine ya no equivale a lo que podríamos interpretar como un mero entrenamiento, sino que se dedica a toda una acción terapéutica. Una terapia que podemos ver en otros textos benjaminianos como el pasaje en el que un médico recomendaba a un paciente acudir a un espectáculo para curarse del tedio. Pero las armas contra los golpes de la tecnificación, a la vez que contra ciertos productos artísticos o derivados de la modernidad que sedan al sujeto e inhabilitan su consciencia, radica, según Benjamin, en la misma tecnología que los provoca. Precisamente a través del cine, o más bien de ciertas películas, es posible alcanzar un nivel de inmunidad, sirviéndose de ellas como de un antídoto tecnológico, a la vez que son capaces de hacer despertar a la masa:

Cuando uno advierte la peligrosidad de las tensiones que ha producido la tecnificación con consecuencias en las grandes masas –tensiones que observadas en sus estadios críticos adoptan un carácter por completo psicótico–, se llegará al conocimiento de que esta misma tecnificación creó ya en todo caso, contra tales psicosis de las masas, la posibilidad de una inmunización igualmente psíquica mediante ciertas películas en las que un forzado desarrollo de fantasías sádicas o concretos delirios masoquistas es capaz de impedir su peligrosa y natural maduración en ellas. Así, la caracajada colectiva representa sin duda el estallido, prematuro y por tanto saludable, de tales psicosis (Benjamin 2008a: 39).<sup>199</sup>

Pero no sólo en el cine, sino que Benjamin presenta otros ámbitos tecnológicos, como los parques de atracciones, que también considera medidas compensatorias de las presiones de la modernidad, aunque prescindiendo en este caso del potencial político situado en el ámbito cinematográfico.

Y la técnica está organizando una physis en la que su contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y en las familias. Al respecto, no hay más que recordar la experiencia de las velocidades, por las cuales hoy la humanidad se dispone a viajar directamente al interior del tiempo para descubrir así unos ritmos que puedan aliviar a los enfermos, como en otros tiempos las montañas o las costas más meridionales. En este aspecto, los

198 “Die ungeheuren Massen grotesken Geschehens, die zur Zeit im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Vordrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt. Die amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten” (Benjamin 1990b: 462).

199 “Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat –Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen– so wird man zu der Erkenntnis kommen, daß diese selbe Technisierung gegen solche Massenpsychosen sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder Masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar” (Benjamin 1990b: 462).

parques de atracciones son forma previa de los sanatorios (Benjamin 2010a: 88).<sup>200</sup>

La obra de arte cinematográfica y los parques de atracciones se presentan como alternativas que permiten cultivar la flexibilidad ante lo inesperado, generando así una capacidad de reacción y de defensa ante la tecnificación de la época. De aquí podemos deducir dos propiedades del tipo de cine defendido por Benjamin: por una parte, que es capaz de devolver una imagen de masa a la misma masa, reafirmando su humanidad cuando los espectadores toman partido gracias al montaje en el que aparecen aquellos actores que no tienen que ver con las *stars* hollywoodienses, sino que reflejan al público tal y como son: individuos de la masa. Por otra, entrena al colectivo para vivir las nuevas condiciones derivadas de la técnica, ante las que la masa ha de reaccionar dentro de una dinámica totalmente diferente. Miriam Hansen lo explica de la siguiente manera:

[...] el triunfo de la “humanidad” del actor es después de todo, una victoria pírrica; su poder para mover al público se debe a la realidad negativa que temporalmente eclipsa, la experiencia de alienación histórica y social. [...] no es simplemente una representación positiva de las masas, sino, más bien, una práctica cinematográfica que daría expresión estética a las cicatrices de la auto-alienación humana (*Selbstentfremdung*). La transformación mimética de tales cicatrices no está confinada al cuerpo humano, se extiende a la relación entre seres humanos y su entorno (Hansen 1987: 206).

En resumen, podríamos decir que la época moderna se refleja en la obra de arte cinematográfica. En ella Benjamin distingue claramente un sentido político del cine diferente a la politización cinematográfica del capitalismo y el fascismo. El acaecimiento de drásticos cambios perceptivos a pequeña escala (como en la vida urbana de cada individuo) se hace extensivo a una dimensión que posibilita un cambio social en el curso de la historia, una revolución. La activación a dos niveles que produce la obra de arte moderna (en principio de forma individual, pero extendida a un modo colectivo) posibilita y ejerce dicha transformación: tanto en la percepción de cada sujeto, que se adecúa a los veloces patrones modernos; como en la capacidad de cambio de la masa, que puede transformar el orden político social a partir de la cultura.

### *Zerstreuung*. Tercera versión

Ya que en la versión francesa se eliden las diferencias entre los términos alemanes (*Zerstreuung* y *Ablenkung*), traducándose ambos como *distraction*,

200 “Ihr organisiert in der Technik sich eine Physis, in welcher ihr Kontakt mit dem Kosmos sich neu und anders bildet als in Völkern und Familien. Genug, an die Erfahrung von Geschwindigkeiten zu erinnern, kraft deren nun die Menschheit zu unabsehbaren Fahrten ins Innere der Zeit sich rüstet, um dort auf Rhythmen zu stoßen, an denen Kranke wie vordem auf hohen Gebirgen oder an südlichen Meeren sich kräftigen werden. Die Lunaparks sind eine Vorform von Sanatorien” (Benjamin 1991a: 147).

pasaremos directamente al análisis de la siguiente versión del escrito, la tercera versión (1939), que conserva y amplía los cambios introducidos en la versión francesa. Por segunda vez (la primera en la versión francesa) se nombra a uno de los detractores de la participación masiva en la percepción de la obra de arte: Georges Duhamel. Presentado por Benjamin como el mayor opositor a esta forma de recepción distraída, su introducción por fin da cuenta de nombres propios y opiniones que desacreditan la producción y recepción artística cinematográfica. Benjamin, por su parte, se podría considerar un opositor a la pintura en su época: “La expresión de la gente que se mueve por las galerías de pintura muestra una mal disimulada decepción ante el hecho de que ahí hay tan sólo cuadros” (2010a: 79). Duhamel califica negativamente a las nuevas formas de arte en términos de distracción-entretenimiento (*Zerstreuung*) o de pasatiempo (*Zeitvertrieb*) para incultos. Además, en la versión francesa anterior, el cine aparece descalificado de una manera distinta, considerando “que no exige esfuerzo alguno (*qui ne demande aucun effort*)” (Benjamin 2008a: 349). Una expresión que se elimina en la presente versión, la tercera. En ésta nos cuenta:

Sin embargo, no han de faltar los que se han atenido con pasión a un aspecto tan superficial, siendo entre ellos Duhamel el que se ha expresado de manera más radical y despectiva. Pues, eso que ante todo éste reprocha al cine es la clase de participación [*Anteils*] que está suscitando entre las masas. Así lo llama “pasatiempo para ilotas, distracción [*Zerstreuung*] para unas criaturas incultas, miserables y agotadas consumidas por sus preocupaciones... un tipo de espectáculo que no exige mantener la menor concentración [*Konzentration*] ni capacidad de pensamiento [*Denkvermögen*]... no enciende luz alguna en los corazones de los hombres ni suscita ninguna otra esperanza que la ridícula de un día convertirse en una de esas estrellas de Los Ángeles”. Se ve que aquí, en el fondo, se trata del viejo lamento de que las masas tan sólo buscan su disipación [*Zerstreuung*], mientras que el arte exige del espectador recogimiento [*Sammlung*] (Benjamin 2008a: 81).<sup>201</sup>

Duhamel denuncia la falta de concentración y de reflexión en la recepción de las imágenes cinematográficas, algo que para Benjamin no es así, pues defiende la convivencia entre la falta de concentración y la generación de un espectador activo, luego pensante. Según el ensayo, Duhamel plantea dos categorías en oposición dentro del campo del arte. Por una parte, la de la masa que busca un escape a la realidad y se mantiene en un estado de pasividad receptora. Por otra,

201 “Doch hat es nicht an solchen gefehlt, die sich mit Leidenschaft gerade an diese oberflächliche Seite der Sache gehalten haben. Unter diesen hat Duhamel sich am radikalsten geäußert. Was er dem Film vor allem verdenkt, ist die Art des Anteils, welchen er bei den Massen erweckt. Er nennt den Film ‘einen Zeitvertrieb für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden...ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt..., kein Licht in den Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles “Star” zu werden.’(31) Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Masse Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt” (Benjamin 1990b: 503-504).



toda una tradición bien considerada del pseudo-experto que, concentrado en la obra de arte, experimenta las sensaciones que suscita y descifra sus conceptos y relaciones. Esta distinción también será aplicada por Benjamin en su ensayo pero, sin embargo, en un sentido inverso, ya que, en su caso, es la masa la que se encuentra políticamente activa y, en cambio, asocia el aficionado del arte con una recepción pasiva de la obra.

Entre las diferencias respecto a la versión francesa anterior, la definición de recepción distraída benjaminiana varía de tener su *lugar* central en el cine (“ha encontrado en el cine lo que es su *propio campo de experiencia*”<sup>202</sup> –Benjamin 2008a:351–) a considerarlo su *instrumento* de actuación (“tiene ahora en el cine su *instrumento* propiamente dicho” –Benjamin *op. cit.*: 83–). Esto muestra la posibilidad de los distintos planos de enfoque. El cine va a ser el espacio artístico que contenga la posibilidad de la “recepción en la distracción” en masa; mientras que, tanto a escala individual como histórica, el cine también puede considerarse como un instrumento del cambio socio-político, un aparato, como diría Déotte, que no sólo aparece en una época, sino que *hace* época.

El *shock* que aparecía en la primera versión (1935) como causante de la propiedad táctil del cine, dada la sucesión de imágenes en el montaje, se presenta aquí con un efecto ampliado en un plano político-cultural, favoreciendo la destrucción del valor de culto de la obra de arte. Pero, al mismo tiempo que Benjamin expone cómo se pierde dicho valor aurático (el capital simbólico), el público gana en actitud dictaminadora. Eso sí, nunca dejando de estar distraído. De nuevo damos con una doble dimensión en la que lo producido por los medios afecta, por un lado, al átomo social (individuo en masa) y, por otro, al discurrir histórico, a partir de los mismos elementos derivados del avance técnico.

Pues el cine sin duda favorece esta forma de la recepción por su efecto de *shock* [*Chockwirkung*], haciendo retroceder el valor de culto no sólo porque logra inducir en el público una actitud dictaminadora [*begutachtende Haltung*], sino también por cuanto en el cine dicha actitud dictaminadora no incluye por cierto la atención. Y es que el público es un examinador [*Examinator*], pero sin duda uno distraído [*zerstreuter*] (Benjamin 2008a: 83).<sup>203</sup>

En todo ello se aprecia una contradicción entre la pasividad con la que es entendida la distracción por parte de sus detractores y la defensa que Benjamin hace de un nuevo espectador (en tanto parte de la masa) que toma postura y,

202 Las cursivas son nuestras.

203 “In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter” (Benjamin 1990b: 505).



por lo tanto, activo intelectualmente. Todo ello concuerda con aquel “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) que Brecht integra en su teatro épico y que aspira a generar una toma de posición en el espectador. Miriam Hansen opina que el valor político de esta recepción distraída coincide con las intenciones del teatro de Brecht “en su negación de la cultura burguesa, en su crítica radical del ilusionismo fetichista y las actitudes correspondientes de contemplación individual y catarsis” (1987: 219). Sin embargo, también sostiene que el teatro épico amplía en mayor medida la distancia a favor de una perspectiva más clara de la situación del sujeto.

La activación del espectador en forma de postura crítica a la que se refiere Benjamin sucede de forma ocasional (como la atención en arquitectura), opuesta así a la concentración decidida y continuada del experto o del aficionado (serio) al arte. La razón para Waters de que lo que antes suponía un modo culturalmente correcto de integrar el arte se transforme en una percepción casual radica en que toda la importancia ya no reside en el objeto u obra de arte, sino que también se comparte con el público: “Lo que la obra de arte ha perdido en profundidad y complejidad –aquellas antiguas palabras de alabanza usadas por la estética tradicional– lo han ganado sus receptores” (Waters 2003: 211). Esto no quiere decir que el peso se haya desplazado hacia el otro extremo de la relación, sino que se ha redistribuido en una interacción mucho más compensada entre ambos términos: obra y receptor. Esa importancia cobrada por el público como examinador supone a su vez para Buck-Morss que “el entendimiento crítico de la sociedad de masas rompe la tradición moderna [...] haciendo saltar por los aires la constelación arte-política-estética en que se ha cristalizado la tradición de la modernidad en el siglo XX” (1993: 57). Por último, apuntaremos que la postura examinadora del público nos hace considerar un juego de distancias múltiples dentro de la “recepción en la distracción”, pues si por un lado existe contacto con la obra de arte, dada la percepción táctil propiciada por los *shocks*, por otro, la mirada que somete a examen la obra artística también toma distancia respecto a ella.

### 7. b. *Ablenkung*

*Ablenkung*. Primera versión

Desde la primera versión (1935), la distracción que aparece en el contexto dadaísta se expresa a través de *Ablenkung*.<sup>204</sup> Serán únicamente las formas artísticas propias de la reproducción técnica las que transformarán esa distracción en otra: *Zerstreuung*.

Y con ello [el dadaísmo] favorecería la demanda de cine, cuyo elemento de

204 Aunque en los comentarios previos relativos a la primera versión (1935) Benjamin utiliza *Zerstreuung* para tratar la distracción en el dadaísmo.

distracción [*ablenkendes*] es en él, igualmente, ante todo táctil [*taktile*], es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes [*stoßweise*] en el espectador (Benjamin 2008a: 42).<sup>205</sup>

El precedente de la distracción cinematográfica, el arte dadaísta, destaca por ser el que desencadena la activación del espectador entendida como reacción. Y es que el público se posiciona como juez dictaminador ante lo que se configura como un espectáculo grotesco (el arte dadaísta) que será criticado con repugnancia según Benjamin. Pese a que nuestro autor plantee la actitud de los artistas dadá como progresista, la postura crítica del público no se halla dentro del mismo terreno. En el público dicha crítica no se combina con el goce que sí sitúa en el espectador de cine, por lo que la del público dadaísta equivaldría a una postura conservadora, al escandalizarse ante los nuevos lenguajes vanguardistas.<sup>206</sup> Pero lo que Benjamin destaca aquí es que la distracción (*Ablenkung*) se asume como la condición para que la obra de arte detone un sujeto activo. Sin embargo, esta distracción no se presenta como la causa directa de la agencia ganada por el espectador, sino como el conductor a través del que surge una participación diferente del público respecto a la obra de arte.

Más allá de sus diferencias, las distracciones de *Ablenkung* y *Zerstreuung* coinciden en provocar una actitud divergente en el espectador, opuesta a la del arte dominado por el valor de culto (en particular aquél de la “primera técnica”), que presume de una actitud absorta y concentrada.<sup>207</sup> En el caso de *Ablenkung* la oposición ocurre contra el arte burgués, tradicionalmente asentado y basado en el valor de culto. En el caso de *Zerstreuung* se da una oposición a ese mismo tipo de arte, aunque esta vez se dirige contra el aficionado (serio) del arte que practica la devoción a la pintura mientras la masa de espectadores acude a las salas de cine. La actitud divergente presente en el público de las vanguardias plásticas y del cine difiere por tanto de la actitud concentrada que existe dentro del sistema de arte tradicional.

Si seguimos con la primera versión, damos con: “A la inmersión [*Versenkung*], que con la degeneración de la burguesía se vino a convertir en una escuela de conducta asocial [*asozialen Verhaltens*], se opuso rectamente la distracción [*Ablenkung*]

205 “Damit hat er [Dadaismus] die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen” (Benjamin 1990b: 464).

206 Esta actitud se asemejaría a la del público que “se convierte en reaccionario si se trata de surrealismo” (Benjamin 2008a: 38), ya que en ambos casos el espectador descarga su crítica negativamente sobre la vanguardia artística. Es por ello que la forma progresista de reaccionar, como actitud crítica, también resulta reaccionaria cuando se opone a una vanguardia que no se materialice en el cine.

207 En el capítulo “<18>” de la primera versión (1935) esta actitud aparecía bajo la forma de *Sammlung* (recogimiento) o *Andacht* (devoción) opuesta a *Zerstreuung* (distracción), mientras que en el “<17>” de la misma versión aparece como *Versenkung* (inmersión) enfrentada a *Ablenkung* (desviación).

en cuanto variedad social de conducta” (Benjamin 2008a: 41).<sup>208</sup> En la versión francesa y en la tercera versión, Benjamin describe este comportamiento asocial que se opone a la participación colectiva del arte distraído de la siguiente manera:

El prototipo teológico que es propio de dicha inmersión es la conciencia de encontrarse a solas con el Dios de uno. En las grandes épocas de la burguesía, esta conciencia fortaleció la libertad para sacudirse la tutela de la Iglesia. Pero en las épocas de su decadencia, la misma conciencia hubo de tener en cuenta la tendencia oculta a sustraer a los asuntos de la comunidad aquellas fuerzas que el individuo pone en juego en el trato con Dios (Benjamin 2008a: 79).

Benjamin plantea el recogimiento de la burguesía como el receso presente dentro de su historia. La etapa asocial que le atribuye en este caso se corresponde con un período de decadencia que merma su potencia como actor social. En esa condición, el burgués se empapa de individualismo y se entrega al valor cultural.<sup>209</sup> Es entonces cuando aquellos que tienen acceso en la época a los denominados “juguetes filosóficos” (Oubiña 2009: 39) desarrollan dicha conducta asocial aislada. Estos artefactos son considerados predecesores del cinematógrafo y se dedican al estudio de los efectos ópticos y de la imagen en movimiento en el siglo XIX de una manera tanto lúdica como científica. Benjamin nos cuenta que “El primer aparato en realizar el milagro del movimiento artificial fue el fenaquistiscopio, construido por el físico belga Plateau a partir de 1833 y conocido aún hoy día como un juguete” (2005: 695). Pero a pesar de considerarlos antecedentes del cine, nuestro autor los sitúa aún alejados de sus resultados, ya que marcan todavía un momento de inmersión en el burgués. Algo que para Hansen equivale a un “aislamiento voyeurístico” (1987: 218).

Poco después aparecen otras formas nuevas de entretenimiento para la burguesía, todavía pre-cinematográficas, como los estereoscopios del panorama imperial:

Y ya por último, en tercer lugar, ciertos cambios sociales que a menudo son imperceptibles tienden a un cambio en la recepción que no vendrá sino a favorecer la nueva forma artística. Así, antes de que el cine comenzara a formar su público, ya había un público que se reunía en el panorama imperial con objeto de ver unas imágenes que comenzaban a ponerse en movimiento. El público se encontraba frente a un biombo en el que se habían instalado estereoscopios, cada uno de los cuales podía orientarse a cada uno de los visitantes, y ante ellos aparecían automáticamente unas imágenes individuales que se detenían un momento y dejaban luego paso a otras. [...] Así, muy poco antes de que el cine hiciera colectiva la

208 “Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhalten gegenüber” (Benjamin 1990b: 463).

209 Cabe destacar que la percepción individual, ya sea tanto la contemplación de técnicas artísticas tradicionales, como la presente en dispositivos que anticipan el mecanismo cinematográfico, se relaciona con el recogimiento (*Sammlung*), la contemplación (*Betrachtung*) y la inmersión (*Versenkung*).

contemplación de las imágenes, ante los estereoscopios de estos establecimientos rápidamente anticuados aún el modo de su contemplación experimentada por un solo individuo aparece con tanta nitidez como antaño en el caso de la contemplación divina dentro de la cella por el sacerdote (Benjamin 2008a: 78).<sup>210</sup>

En la transición de la contemplación individual del burgués a la recepción en masa en el cine el uso de los estereoscopios supone un paso intermedio entre uno y otro al congregarse a un grupo poco numeroso de personas que, pese a estar reunidos, perciben separadamente. También estos y otros “juguetes filosóficos” son explotados en las exposiciones universales, de manera que éstas funcionan igualmente como puente entre la anterior etapa de recogimiento asocial del burgués y los primeros pasos del fenómeno cinematográfico. *Ablenkung*, dentro del contexto dadaísta, también contribuirá a dar los primeros pasos hacia una percepción participativa de la obra de arte, que tendrá lugar plenamente en el cine como colectiva. En ese caso, una percepción producida en masa, por la masa y para la masa. Por otra parte, el concepto de *Ablenkung*, equivalente a ‘desviación’, encarna a la perfección ese giro de una percepción individual a otra colectiva. Un desvío perceptivo que hace frente a una tendencia establecida y sienta las bases de otra por venir: *Zerstreuung*. Así se entiende cuando Benjamin señala: “La conducta provocada por el dadaísmo es así, socialmente, producir escándalo [*Antstoß*]. Sus manifestaciones garantizaban, en efecto, una vehemente distracción [*Ablenkung*] al hacer sin más de la obra de arte el centro de un escándalo completo” (Benjamin 2008a: 41).<sup>211</sup> A su vez, un arte como este, que prescinde del respaldo de la tradición y del respeto aurático, es rechazado sin tapujos, ya que, tal y como sugiere nuestro autor, “lo nuevo se critica con repugnancia” (Benjamin *op. cit.*: 37 y 74).

Por otra parte, el dadaísmo ligado a *Ablenkung* se presenta en el ensayo como

210 “Es arbeiten drittens oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt. Ehe der Film sein Publikum zu bilden begonnen hatte, wurden im Kaiserpanorama Bilder (die bereits aufgehört hatten, unbeweglich zu sein) von einem versammelten Publikum rezipiert. Dieses Publikum befand sich vor einem Paravant, in dem Stereoskope angebracht waren, deren auf jeden Besucher eines kam. Vor diesen Stereoskopen erschienen automatisch einzelne Bilder, die kurz verharrten und dann anderen Platz machten. Mit ähnlichen Mitteln mußte noch Edison arbeiten, als er den ersten Filmstreifen (ehe man eine Filmleinwand und das Verfahren der Projektion kannte) einem kleinen Publikum vorführte, das in den Apparat hineinstartete, in welchem die Bilderfolge abrollte. – Ubrigens kommt in der Einrichtung des Kaiserpanoramas besonders klar eine Dialektik der Entwicklung zum Ausdruck. Kurz ehe der Film die Bildbetrachtung zu einer kollektiven macht, kommt vor den Stereoskopen dieser schnell veralteten Etablissements die Bildbetrachtung durch einen Einzelnen noch einmal mit derselben Schärfe zur Geltung wie einst in der Betrachtung des Götterbilds durch den Priester in der cella” (Benjamin 1990b: 501).

211 “Das durch den Dadaismus provozierte soziale Verhalten ist: Antstoß nehmen. In der Tat gewährleisten seine Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandal machen” (Benjamin 1990b: 463).

un precursor de lo que más tarde el cine provocaría a nivel técnico, en términos de disenso respecto del panorama artístico vigente. Si la intención de la actividad dadaísta era alejarse de la tendencia contemplativa y tradicional, para Benjamin esta lo realiza en términos prematuros, al recurrir para ello a un exceso de escándalo moral. En ese sentido, Benjamin igualará en la tercera versión el dadaísmo al cubismo y al futurismo, en condición de movimientos artísticos que no alcanzan el nivel técnico necesario para lograr sus objetivos. El cine, en cambio, culmina lo que este impulso de desvío sugiere: una dirección hacia otras formas de producción y recepción artística, prescindiendo de su lastre moral y mostrando así una etapa mucho más madura de la divergencia. Todos estos intentos prematuros, desde los “juguetes filosóficos” hasta el dadaísmo, coincidirían con la etapa correspondiente a la configuración de un aparato, en este caso, el cine. Déotte expone que los aparatos atraviesan así un “estado de imperfección” (2007: 72), “un estado de contradicción interno y heterogeneidad de sus elementos constituyentes para avanzar, tendencialmente, hacia aquello que, en última estancia, podría ser radicalmente autónomo” (ibíd.). Dentro de ese proceso que sigue “la ley del perfeccionamiento” (Déotte *op. cit.*: 73), los dispositivos que encarnan imperfectamente al aparato se transforman y mutan avanzando “hacia una integración y una cohesión recíproca de todos sus constituyentes” (ibíd.). Lo que dará lugar a una temporalidad propia y a una nueva época, en nuestro caso, la del cine.



Fotografía: Tania Castellano (2010)

Si antes veíamos que *Zerstreuung* respondía a un patrón donde la atención casual en distintos puntos podía ser unificada en forma de agrupación de elementos dispersos, sometiéndolos a examen; la dirección que plantea *Ablenkung* es una desviación que responde a la adopción de una postura crítica. El giro que traza *Ablenkung* es el que permite al espectador participar de otra manera en la obra de

arte: poder tocarla de cerca. A diferencia del cine, que devuelve una imagen de la masa a la masa a través del objeto de arte; las obras de arte dadaístas atacan al público como si se tratara de un enemigo, desencadenando así una reacción negativa en él, aunque crítica. Quizá por ello, el editor de las obras completas en alemán en las notas referentes a la primera versión presente la distracción de *Ablenkung* como una “maniobra de desvío” (*Ablenkungmanövers*) (Benjamin 1990c: 1054),<sup>212</sup> como una táctica que ante todo apunta a producir escándalo respecto al valor cultural anterior. Resulta entonces que el colectivo implicado como público no participa positivamente de la obra de arte, sino contra ella, manifestando su irritación y protesta. En el caso dadaísta, la masa no “envuelve la obra dentro de ella” (como en la “recepción en la distracción”) sino que se la repudia en común.

Pero la voluntad dadaísta de escandalizar no sólo aspira a transgredir la tendencia mayoritaria de su comunidad artística, dedicada al arte de culto. Esta voluntad de desvío o diferencia es la que distingue *Ablenkung* del resto de distracciones. La traducción específica que hacemos de ella como ‘desviación’, se hace visible precisamente en sus dos partes: ‘*lenken*’ (‘dirigirse’) y ‘*ab*’ (‘a partir de’). Este desvío supone en realidad un atajo para llegar a otra dimensión artística mucho más cercana, donde el sujeto puede incluso tocar la obra y ser tocado por ella. Benjamin nos cuenta que la postura de rechazo y/o crítica en el espectador, desvinculada de la de la fruición, surge más fácilmente cuanto menor significación social tenga el arte examinado. Por lo que, en ese sentido, cuanto menos apreciado sea el arte por el público (como el dadaísta) menos carga aurática comportará y más cerca estará del espectador:

Pues bien, “acercar” las cosas a uno mismo o, mejor, a las masas es una tendencia tan apasionada de nuestros contemporáneos como superar lo irreplicable en cada situación a través de su reproducción. De forma más apremiante cada día, se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en la reproducción (Benjamin 2007b: 394).

El espectador se aproxima a la obra, conquistando esta distancia antes interpuesta por el aura y accede a otra dimensión de él mismo. Aparte de este acercamiento, otra de las condiciones de la postura crítica presentes en la distracción de *Ablenkung* es proceder en colectivo. Lo valioso de la desviación, del rechazo y del desacuerdo presentes en el público de la obra dadaísta es que presenta una actitud compartida que excluye al individuo aislado e implica al colectivo. Por lo que nos hallaríamos ante un proceso en el que primero ocurre una provocación moral del sujeto dentro de un movimiento como el dadaísta (con *Ablenkung*) y después el cine sería capaz de generar un sujeto activo y participativo (*Zerstreuung*) al tomar

212 Dicho carácter de maniobra se ve enfatizado en la segunda versión (1936) debido a que la cualidad táctil del elemento ‘distractor’, calificada antes como *taktile* (táctil), varía a definirse como *taktische* (táctil y táctico) en esta versión.



conciencia de su función política como masa. Aunque bien es cierto que esta alternativa no se cumple en todos los tipos de cine, al servir éste no sólo como terreno político sino también como instrumento de politización.

Por último, aunque *Ablenkung* también aparece en la segunda versión (1936) y en la tercera versión (1939), no haremos referencia a ella por no encontrar variaciones en su uso con respecto a la primera.

### 7. c. *Distraction*

En cuanto a la versión francesa de “La obra de arte”, *distraction* comienza a aparecer en el capítulo “XVII” sustituyendo a *Ablenkung*:

Al recogimiento [*recueillement/Versenkung*] que, con la decadencia de la burguesía, se convirtió en ejercicio de comportamiento asocial [*comportement asocial/sozialen Verhaltens*], se opuso así la distracción [*distraction/Ablenkung*] en cuanto iniciación a nuevos modos de actitud social. Así, las manifestaciones dadaístas aseguraban vehementes distracciones [*distraction/Ablenkung*] al hacer de las obras el centro de un escándalo. Se trataba ante todo de satisfacer esta exigencia: provocar la indignación del público. De esa tentación para la vista o esa seducción para el oído que la obra de arte era hasta entonces, se convirtió en proyectil [*projectile/Geschoß*] con los dadaístas. Espectador o lector, el impacto a todos alcanzaba. La obra de arte adquirió con ello una nueva cualidad traumática [*traumatique/taktische*]. Cosa que también favoreció la creciente demanda de películas, cuyo elemento de distracción [*distrayant/ablenkendes*] es igualmente, en primera línea, traumático [*traumatisant/taktisches*], basado como está habitualmente en los cambios constantes de lugar y de plano que asaltan a golpes [*par à-coups/stoßweise*] al espectador (Benjamin 2008a: 348).<sup>213</sup>

Jacques Boulet (2011) señala respecto a esta equivalencia entre *distraction* y *Ablenkung* que, al significar esta última ‘desvío’ (*diversion*) o ‘desviación’ (*détournement*), no puede traducirse como *distraction*, puesto que, en este caso, se asociaría dicho término con la diversión (*divertissement*), tratándose en realidad de un desvío de la atención (*détachement de l’attention*). Por otra parte, si damos por válida la identificación que Benjamin asume entre *distraction* y *Ablenkung*, el término francés equivaldría a un cambio de dirección en el sentido del arte, a

213 “Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement asocial, s’oppose la distraction en tant qu’initiation à des nouveaux modes d’attitude sociale. Aussi, les manifestations dadaïstes assurèrent-elles une distraction fort véhémement en faisant de l’oeuvre d’art le centre d’un scandale. Il s’agissait avant tout de satisfaire à cette exigence: provoquer un outrage public. De tentation pour l’oeil ou de séduction pour l’oreille que l’oeuvre était auparavant, elle devint projectile chez les Dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L’oeuvre d’art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l’élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu’il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups” (Benjamin 1990b: 733). En este caso y en los siguientes pasajes, hemos comparado ciertos términos traducidos, además de con la versión francesa, con la segunda versión (1936), a partir de la que se realizó la traducción al francés.



un cambio de tornas por el que la obra de arte se convierte en proyectil sobre el espectador y se opone al objeto artístico cuya autoridad seduce al público.

“El elemento que distrae” (*l'élément distrayant*) aparece en las obras dadaístas y en el cine de diferentes formas. Sin embargo, únicamente en este texto se le asocia literalmente una “cualidad traumática” (*qualité traumatique*). No parece tan extraño que semejante faceta traumática pueda asociarse con las obras dadaístas, ya que, al ser moralmente ofensivas, bien podrían causar algo más que irritación en el público. En cuanto al cine, este nuevo matiz traumatizante puede resultar algo más sorprendente. Aunque, como aquí se plantea, la “cualidad traumática” surja del “elemento que distrae”, también se traslada al cine, y más concretamente, a su efecto de *shock*. Y es esa asociación entre trauma y *shock* la que nos lleva directamente a recordar cómo para Benjamin el cine se corresponde con el “peligro de muerte” (1992a: 380) que siente el transeúnte en el medio metropolitano. Nuestro autor nos muestra cómo en el poema en prosa *Pérdida de aureola* de Baudelaire se describe precisamente este fenómeno:

Ya conocéis, querido, mi horror por los caballos y los coches. Hace unos instantes, conforme atravesaba la calle, a toda prisa, y brincaba entre el barro, a través de este caos movedizo en el que la muerte llega a galope por todas partes a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, ha resbalado de mi cabeza y caído al fango del macadán. No he tenido valor para recogerla. He considerado que es menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos (Baudelaire 1986: 129-130).

El cine intenta funcionar en la misma manera que el peligro fortuito ocasionado por el tráfico urbano, por lo que genera *shocks* (en su caso, a partir del montaje) que, por otra parte, se convierten en una especie de entrenamiento para la vida metropolitana. A través de ello Benjamin ve posible disolver el efecto traumatizante que comporta el *shock* urbano, como si de una cura homeopática se tratara. Pero esto no se queda ahí, sino que la técnica cinematográfica también parece suplir las nuevas necesidades de la época: “La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más que urgente necesidad de estímulos” (Benjamin 2008a: 234). Esto coloca al cine en una especie de círculo vicioso en el que prepara al ciudadano para la recepción sensorial masiva que experimenta, pero, por otra parte, también contribuye a fomentar ese ritmo estimulativo.

Si continuamos con el ensayo, *distraction* vuelve a aparecer en el capítulo “XVIII”, pero, esta vez, sustituyendo a *Zerstreuung*:

Ya se ve que, en el fondo, es la antigua queja de que las masas nunca buscan sino distraerse [*cherchent qu'à se distraire/Zerstreuung suchen*], mientras que el arte exige el recogimiento [*recueillement/Sammlung*]. Ese es sin duda un lugar común. Queda sin embargo por saber si puede ser apto para resolver el problema. El

que se recoge [*se recueille/sich Sammelnde*] ante la obra de arte se lanza dentro de ella, y la penetra [*pénètre/versenkt*], como aquel pintor chino que desapareció en el pabellón pintado sobre el fondo de su propio paisaje. Al contrario, la masa, con base en su misma distracción [*distraction/zerstreute*], acoge ya en su seno a la obra de arte, le transmite el ritmo de su vida, la abraza con sus olas. Aquí la arquitectura es un ejemplo de los más pasmosos, ya que ofrece de siempre el prototipo de un arte cuya recepción reservada a la colectividad se efectuaba en la distracción [*distraction/Zerstreuung*]. Así, las leyes de esta recepción [*réception/Rezeption*] vienen a ser de las más reveladoras (Benjamin 2008a: 349-350).<sup>214</sup>

En este caso, *distraction* se identifica con la distracción de la masa (*Zerstreuung*) que contrasta con el recogimiento exigido por la obra de arte cultural. Para Boulet la palabra *distraction* implica automáticamente un juicio moral, relacionando el término con la diversión o el entretenimiento. Algo que, aunque no se corresponde del todo con el sentido que Benjamin pretende volcar en *Zerstreuung*, como nuevo modo de percepción en el espacio urbano, sí evidencia una antigua relación entre el término alemán y el francés. Recordemos cómo así lo señala el diccionario de Fiedrich Kluge al afirmar que en 1767 Lessing indica que el desarrollo de la palabra ‘*zerstreut*’ (‘distráido’) se ve influenciada por las connotaciones de su todavía no equivalente adjetivo francés ‘*distrain*’ (‘distráido’).

Asimismo, el término *Zerstreuung* supone un caso complejo, pues la misma obra cinematográfica puede liberar al público por su valor educacional, al tiempo que le puede distraer —en el sentido de entretenerle— por su valor de consumo. Al contrario que *Ablenkung*, esta distracción alude al contacto con la obra de arte. Una conexión que ocurre gracias a la cualidad táctil del *shock* cinematográfico, por el que la masa reacciona y adapta la obra de arte a sí misma. Quizá este “envolver la obra dentro de sí” también tenga que ver con la adquisición del coleccionista para el que “Poseer y tener están subordinados a la táctica, y los coleccionistas son sin duda gente que posee instinto táctico” (Benjamin 2010a: 340). Una táctica que, recordemos, se hace presente en el cine por la transformación del *shock* de táctil —*taktil*— a táctil y táctico —*taktisch*— (Benjamin 1992a: 379).

Otro punto a tener en cuenta es el juego de opuestos sobre el que llama la atención Boulet (2011). Por una parte, en los escritos originales, el término

214 “On le voit, c’est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu’à se distraire, alors que l’art exige le recueillement. C’est là un lieu commun. Reste à savoir s’il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l’œuvre d’art s’y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l’œuvre d’art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l’embrasse de ses flots. L’architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d’un art dont la réception réservée à la collectivité s’effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices” (Benjamin 1990b: 735).

*Ablenkung* aparece enfrentado a *Versenkung*, equivalente a inmersión en castellano, y se traduce en la versión francesa como *recueillement* o recogimiento. Lo mismo ocurre con *Zerstreuung*, opuesto a *Sammlung*, equivalente a concentración o absorción en castellano, que se traduce al francés de nuevo como *recueillement*. Constatamos entonces que la neutralización en la versión francesa no sólo ha sido aplicada en forma de *distraction* sobre los términos distraídos, *Zerstreuung* y *Ablenkung*, sino también sobre sus contrarios en forma de *recueillement*. Sobre esta última palabra Boulet destaca que el recogimiento no supone un sinónimo de atención, tal y como tradicionalmente se piensa la relación antitética entre distracción y atención. Más bien podríamos pensar que el recogimiento ocuparía ese terreno de la abstracción que, como ya veíamos al comienzo del capítulo, se encuentra compartido tanto por la atención como por la distracción.

Si avanzamos en el ensayo, cuando *distraction* aparece sustituye a *Zerstreuung* y sus variantes, y es asociado a la costumbre.

El distraído [*disträit/Zerstreute*] también puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando cumplimos ciertas tareas en la distracción [*dans la distraction/in der Zerstreuung*] estaremos seguros de resolverlas mediante la costumbre [*par l'habitude/zur Gewohnheit*]. Por medio de la distracción [*distraction/Zerstreuung*] que el arte se encuentra en disposición de ofrecernos, su práctica establece, sin nosotros saberlo, hasta qué punto nuevas tareas de la percepción [*perception/Apperzeption*] se han vuelto resolubles (Benjamin 2008a: 350).<sup>215</sup>

Aquí se expone la integración de la distracción (*distraction/Zerstreuung*) en el sujeto moderno a un nivel inconsciente. Esto nos hace cuestionarnos que, si hasta ahora la distracción (como *Ablenkung* y *Zerstreuung*) se relaciona con la implicación del colectivo en la obra de arte de un modo activo, ya que la repudia vehementemente o le impone su forma ("*La masse est la matrice*"); este párrafo anuncia su relación con la costumbre y la automatización de los procesos. Sin embargo, a pesar de la aparente pérdida de consciencia o agencia, Benjamin nos dice que la costumbre es la forma de llevar a cabo ciertas tareas perceptivas que surgen en la modernidad. Es más, resulta la única forma de integrarse en este mundo moderno:

*La recepción en la distracción* [*dans la distraction/in der Zerstreuung*], que se afirma con creciente intensidad en todos y cada uno de los dominios del arte, representando el síntoma de profundas transformaciones de la percepción [*perception/Apperzeption*], ha encontrado en el cine lo que es su propio campo de experiencia (Benjamin 2008a: 351).<sup>216</sup>

215 "S'habituer le distraît le peut aussi. Bien plus: ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles" (Benjamin 1990b: 736).

216 "*La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art*

Para terminar, añadiremos la propuesta de Boulet como alternativa a la neutralización benjaminiana en la traducción al francés. Boulet sugiere intervenir la palabra francesa separando el prefijo (*'dis'*) del resto de la palabra (*'traction'*) con un guión: *'dis-traction'*. De tal manera que la misma palabra evidenciaría, según él, la desviación de la atención presente en *'Ablenkung'* por medio de la separación entre el prefijo y su núcleo léxico; a la vez que evocaría su procedencia del latín *'distractio'*, del verbo *'distrāho'*, y asociado a *'Zerstreuung'*, connotando así el resto significaciones implicadas en ella. Si analizamos más en profundidad la teoría de Boulet, podríamos pensar que el aislamiento del prefijo *'dis'* —que implica *'separación'*, *'distinción'*, *'negación'*, *'anomalía'* (RAE 2009: 831)— evidenciaría aún más la alteración que sufre el verbo *'traer'*<sup>217</sup> (*trāho*). Dicha transformación en el verbo se entendería bien como una interrupción que muestra la imposibilidad de contacto entre las partes; bien como la distancia a la que se encuentran los extremos de esa conducción, evidenciando su falta de acercamiento; o bien como una aproximación incompleta o anómala entre ambos puntos, por encontrarse el sujeto dividido entre varios objetos al tiempo. A razón de este guión dentro de la palabra, que propone su traducción como *dis-traction*, cabría encontrar para Boulet una similitud mayor a la significación originaria del otro término alemán de Benjamin, *Zerstreuung*, evidenciando el carácter espacial de éste, pero conservando además el sentido de diversión (*divertissement*) y entretenimiento que irremediablemente connota la palabra en francés.

---

*et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience*" (Benjamin 1990b: 736).

217 En este, caso emplearemos indistintamente el francés *'distraction'* y el castellano *'distracción'* ya que por su origen latino comparten el mismo plano en comparación con los términos alemanes.

## 8. Situando distracciones en el resto de producción aparte del ensayo de “La obra de arte” (*Gesammelte Schriften*)

### 8. a. *Zerstreuung*

Esparcir y disgregar

Sigamos con el ‘paseo’ por la distracción de Benjamin que hemos comenzado en el ensayo de “La obra de arte” y tomemos ahora la dirección que marca el resto de su producción y su correspondencia. Con el fin de que no resulte un recorrido demasiado caótico, hemos organizado los bloques con mayor número de ejemplos dispares, como este de *Zerstreuung*, por categorías, con el fin de organizar y contrastar nuestro mapa de distracciones.

Ciertos usos de *Zerstreuung* que se corresponden con la dispersión espacial enlazan con su origen lingüístico, que implica “separación de elementos”. Uno de esos ejemplos pertenece a *Origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerpiels)* (1928). En él Benjamin explica cómo en el Barroco desaparece el uso del personaje alegórico y se sustituye por los emblemas, en los que la alegoría se hace presente de un modo fragmentado y confuso (“vista desolada y triste dispersión”). En este caso, *Zerstreuung* viene a resaltar un aspecto en el que prima la profusión y el caos de elementos con tintes más bien negativos: “De hecho, sobre todo en el Barroco, se ve al personaje alegórico retroceder ante los emblemas, los cuales además la mayor parte del tiempo se ofrecen a la vista desolada y triste dispersión [*Zerstreuung*]” (Benjamin 2007a: 404-405).<sup>218</sup>

En otra parte del mismo libro, alude al tipo de dispersión alegórica manteniendo el calificativo de “confuso”, aunque con un punto de vista más positivo. En este caso, traza el esquema correspondiente en el que se define la relación entre alegoría y emblemas. La primera supone el núcleo fundamental, alrededor de la que se establece un elenco de emblemas dispuestos arbitrariamente. El ejemplo que propone Benjamin es el de *La corte confusa* (o *El palacio confuso*, como también señala la edición de Abada) un drama barroco español de Antonio Mira de Aniescua. En ella, la dispersión y la reunión son sus leyes. Coincidentemente, los términos que describen esta corte en alemán: *Zerstreuung* y *Sammlung*, son los mismos que en el ensayo sobre “La obra de arte” definen las diferentes actitudes hacia la obra artística. Como ya vimos, *Zerstreuung* correspondería a la distracción de las masas en el cine y *Sammlung* al recogimiento del aficionado serio de la pintura. Dentro de esta corte, en la reunión se comparte el significado

218 “Zumal in dem Barock sieht man die allegorische Person gegen die Embleme zurücktreten, die meist in wüster, trauriger Zerstreuung sich den Blicken darbieten” (Benjamin 1990a: 361-362).

entre las cosas y la separación responde a la falta del mismo. Con este ejemplo, Benjamin explica la dinámica de la relación entre la alegoría y los emblemas, donde se comparte contenido pero no existe participación:

La alegoría –y así puede formularse la relación existente entre estas dos–, en su forma elaborada, la barroca, supone la existencia de una corte; en torno a ese centro figural del que, al contrario de lo que sucede en las perifrasis de conceptos, nunca carecen las alegorías propiamente dichas, se agrupa siempre multitud de emblemas. Y estos aparecen ordenados arbitrariamente: así, *La ‘corte’ confusa* – título que encabeza un Trauerspiel español– podría adoptarse como esquema precisamente de la alegoría. “Dispersión” [*Zerstreuung*] y “reunión” [*Sammlung*] se denomina la ley de esta corte. Las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas [*zerstreute*]. El desorden [*Unordnung*] propio de la puesta en escena alegórica constituye aquí la contrapartida del *boudoir* galante. Conforme a la dialéctica que corresponde a esta forma de expresión, la laxitud en el ordenamiento sirve de contrapeso al fanatismo del coleccionista: particularmente paradójica resulta la profusa distribución de los instrumentos de la penitencia o la violencia (Benjamin 2007a: 407-408).<sup>219</sup>

Anthony Vidler se referirá a este pasaje, donde se destacan como leyes de esa corte la dispersión y la reunión, para ubicar los orígenes de la “recepción en la distracción” benjaminiana en el barroco de la mano de Samuel Weber. Vidler señala a Weber como aquel que detecta en el temprano trabajo de Benjamin sobre la tragedia barroca la conexión entre ésta y la emergencia del cambio perceptivo moderno.<sup>220</sup> Y tampoco descuida el hecho de que estudios sobre el “Barroco moderno” como los de historiadores como Heinrich Wölfflin, Alois Riegl o Siegfried Giedion acerca de las formas espaciales del barroco ejercen una gran influencia en la posterior interpretación de la ciudad de Benjamin. Esto se explica desde el punto de vista de que, mientras que en el Renacimiento el espacio se presenta “tectónicamente cerrado” (Vidler 2000: 89), en el Barroco tiende hacia el infinito, perdido en lo ilimitado y en lo indefinido, tensionando

219 “Allegorie. Allegorie – so darf man das Verhältnis dieser beiden formulieren – führt in ihrer ausgebildeten Form, der barocken, einen Hof mit sich; ums figurale Zentrum, das den eigentlichen Allegorien im Gegensatz zu Begriffsumschreibungen nicht fehlt, gruppiert die Fülle der Embleme sich. Sie scheinen willkürlich angeordnet: Der verwirrte ‘HoF’ –der spanische Trauerspieltitel – ließe als Schema der Allegorie sich ansprechen. ‘Zerstreuung’ und ‘Sammlung’ heißt das Gesetz dieses Hofes. Die Dinge sind zusammengetragen nach ihrer Bedeutung; die Anteillosigkeit an ihrem Dasein zerstreute sie wieder. Die Unordnung der Allegorischen Szenerie stellt da ein Gegenstück zu dem galanten Boudoir. Der Dialektik dieser Ausdruckform gemäß hält einem Fanatismus der Versammlung die Schlafheit in der Anordnung die Waage: besonders paradox die üppige Verteilung von Werkzeugen der Buße oder der Gewalt” (Benjamin 1990a: 364-365).

220 Concretamente en la obra de Weber *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford University Press, Stanford, 1996, pp. 94-95. A su vez, esta conexión es señalada por otros autores, como por ejemplo Susan Sontag: “[Benjamin] Sacó del oscuro y desdeñado drama barroco alemán elementos de la sensibilidad moderna (es decir, la suya propia): el gusto por la alegoría, efectos de choque surrealistas, el discurso discontinuo, el sentido de la catástrofe histórica” (1987: 140).



los límites del espacio arquitectónico hasta el límite de su destrucción potencial. Una deformación del espacio a través de formas disruptivas y tumultuosas que fue asumida por la crítica, tanto histórica como formalmente, como la disolución de la armonía renacentista y, a la vez, el punto de partida de la modernidad. Asimismo, Vidler señala que “El cortesano barroco de Benjamin se revela como un sujeto corporalmente disperso que se proyecta en el paisaje de ruinas del destino histórico” (*op. cit.*: 97). Pero además, ese cortesano intenta hacerse camino entre los restos de los héroes caídos y se ve sometido a la constante medida del tiempo con ritmos cada vez más acelerados. A este respecto, nos indica que para Benjamin este personaje encuentra el tiempo de su vida emocional tan acelerada que cada vez son más infrecuentes las acciones tranquilas y calmadas. Por lo que su figura anticiparía el tipo de sujeto moderno que ha de desenvolverse en un medio cada vez más tecnológicamente alienado. Por todo ello, Vidler asume la conclusión de Weber de que la tendencia a la distracción no surge específicamente de la metrópolis del siglo XIX, sino que se origina en el siglo XVII alemán.

Por otro lado, la dispersión de la escena alegórica o de los emblemas que existe en *La corte confusa* también podría identificarse con el desorden que aparece en figuras como la del mago o el alquimista, que producen y conviven con un desorden particular:

De ningún modo ha de considerarse casual esta referencia de lo alegórico a lo fragmentario [*Bruchstückhafte*], desordenado [*Ungeordnete*] y acumulado [*Überhäufte*] de los aposentos del mago o de los laboratorios de alquimia. ¿No son las obras de Jean Paul, el mayor alegórico entre los poetas alemanes, semejantes a cuartos infantiles o a los habitados por espíritus? (Benjamin 2007a: 407).<sup>221</sup>

De acuerdo con los últimos textos, el desorden como dispersión espacial funciona como expresión del ser o de una actividad: por una parte, en forma de emblemas alrededor de la alegoría, por otra, como espacios en los que moran magos, alquimistas, propios a su vez de niños o espíritus. Sin embargo, existe otra figura que aparece en *La obra de los pasajes*: el coleccionista, cuya pasión intenta paliar el desorden natural de los elementos que escoge.

Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión [*Zerstreuung*]. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión [*Verworrenheit*] y la dispersión [*Zerstreuung*] en que se encuentran las cosas del mundo (Benjamin 2005: 229).<sup>222</sup>

221 “Keineswegs wird diese Beziehung des Allegorischen aus Bruchstückhafte, Ungeordnete und Überhäufte von Zauberstuben oder alchemistischen Laboratorien, wie gerade das Barock sie kannte, als zufällig gelten dürfen. Sind nicht die Werke von Jean Paul, des größten Allegorikers unter den deutschen Poeten, dergleichen Kinder- und Geisterkammern?” (Benjamin 1990a: 364-365).

222 “Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreuung



Aquí el desorden ya no aparece como *Unordnung*, como en los anteriores textos, sino en forma de *Zerstreuung* y *Zerstreutheit*, de distracción-dispersión. Pese a que ambos sustantivos parecen ser empleados en sentidos muy similares, la diferencia radica en la variación de sus terminaciones: ‘ung’ y ‘heit’. *Zerstreuung* define un proceso o acción (lo que acontece como dispersión), mientras que *Zerstreutheit* corresponde a una cualidad o posibilidad de ello. Si visualizáramos las distracciones presentes en el texto como estratos, *Zerstreutheit* sería el nivel más profundo y permanente, en su dimensión potencial (por lo que definiría el sentido natural del desorden del mundo); mientras que por encima se situaría *Zerstreuung*, como acaecimiento de la dispersión de forma puntual (correspondiéndose con la situación concreta de la época). Por su parte, Eiland marca la diferencia entre ambas considerando a la primera una distracción epistemológica y a la segunda una ontológica.

Para el coleccionista, el desorden de los elementos en el mundo sería un objetivo contra el que combatir a través de su selección de objetos y el orden particular que les aplica.<sup>223</sup> Hemos de tener en cuenta al respecto que Benjamin también se refiere a la colección como un “desorden creativo” (*schöpferischen Unordnung*) (Benjamin 2005: 229), equivalente a una forma dispersa que se integra dentro del desorden natural imperante, aunque conservando su sentido de colección como conjunto ordenado. Eiland hace extensiva la reacción a la distracción-dispersión por parte del coleccionista a las figuras del *flâneur* y del jugador, quienes al verse también afectados por la atmósfera de desorden del mundo (*Zerstreutheit*), responderán a ella utilizando sus mismas formas (*Zerstreuung*). De acuerdo con ello, Eiland sostiene que el coleccionista, el *flâneur* y el jugador articularán la misma distracción presente en las dinámicas modernas para integrarla como costumbre en una tentativa a la vez de participación y de superación de la misma distracción. Y eso es posible porque se entregan a la distracción en forma de reflejos y reacciones.

Por otra parte, en “Un Instituto alemán para la libre investigación” (*Ein deutsches Institut freier Forschung*), damos con un extracto en el que *Zerstreuung* se refiere a un movimiento migratorio, en concreto, el de los académicos del alemán. En este caso, el término alude a un desplazamiento físico: el exilio.<sup>224</sup>

angerührt, in dem die Dinge sich in der Welt vorfinden” (Benjamin 1996a: 279).

223 También el alegórico expropia el valor de uso a ciertos objetos dotándoles de un sentido propio, en su caso, “metiéndoselos dentro”: “Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico” (Benjamin 2007a: 402-403).

224 En *Calle de dirección única* Benjamin señala al respecto: “Pocas cosas fortalecerán en mayor grado la funesta fuerza del creciente impulso migratorio que el estrangulamiento de la libertad de cambiar de domici-

El fragmento es el siguiente: “Cuando la dispersión de los académicos alemanes comenzó en el año 1933, no hubo posibilidad de poder restaurar la distinguida reputación de aquellos que la tuvieran antes” (Benjamin 1989d: 518).<sup>225</sup> De esa misma dispersión de académicos forman parte el propio Benjamin y amigos como Brecht, Adorno, Horkheimer, etc. También da cuenta de ello en una carta a Scholem, escrita desde su exilio en París, en octubre de 1935, donde expone que la dispersión (*Zerstreuung*) que separa a sus amigos y a él de Alemania les aísla.

Otro ejemplo de distracción como dispersión espacial lo encontramos en un texto sobre Richard Hönigswald: “Los pueblos y las razas que se le habían presentado a la época de la Ilustración en paradisiaca dispersión [*Zerstreuung*], formaron una compacta masa de consumidores en el mercado internacional” (Benjamin 1989d: 565).<sup>226</sup> En él, la distracción atiende a la forma en la que antes la sociedad se distribuye como contraejemplo de la del siglo XX. A partir de entonces, el colectivo de consumidores se verá concentrado en los núcleos metropolitanos y, a su vez, funcionará a nivel transnacional como masa.

En otro fragmento de *La obra de los pasajes* Benjamin afronta, en cambio, la dispersión en un plano temporal. En él argumenta que toda generación dispone de una etapa onírica o infantil que rememorar y su fase adulta corresponde a un estado de vigilia después de haber despertado de la primera etapa. El puente entre ambas temporalidades es el recuerdo del pasado en el presente. Sin embargo, nuestro autor plantea que en el siglo pasado elementos como la iglesia o la tradición forzaban o ponían a disposición dicho recuerdo: “Pero mientras que la educación de las generaciones anteriores en la tradición [*Tradition*] y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños, la educación actual conduce simplemente a la distracción [*Zerstreuung*] de los niños” (Benjamin 2005: 393 y 835).<sup>227</sup> La etapa actual, calificada de “pobre”, no dispone sino de un recuerdo antojadizo, espontáneo y, en consecuencia, disperso. En este caso, Benjamin parecería estar planteando en esta generación una especie de retorno al estado natural disperso de las cosas en el mundo, descrito anteriormente como *Zerstreutheit* en el contexto del coleccionista. Pero pese a la pobreza atribuida al siglo XX, la rememoración se ejerce sin inter-

---

lio, y nunca la libertad de movimiento se había encontrado con desproporción tan grande con la riqueza de medios de locomoción” (2010a: 39).

225 “Als die Zerstreuung der deutschen Gelehrten im Jahre 1933 einsetzte, gab es kein Gebiet, auf dem heimisch zu sein, ihnen ein ausschließendes Ansehen hätte verschaffen können” (Benjamin 1989d: 518).

226 “Die Völker und Rassen, die dem Zeitalter der Aufklärung in paradiesischer Zerstreuung erschienen waren, rückten zur Kundenmasse auf dem Weltmarkt zusammen” (Benjamin 1989d: 565).

227 “Während aber die Erziehung früherer Generationen in der Tradition, der religiösen Unterweisung ihnen diese Träume gedeutet hat, läuft heutige Erziehung einfach auf die Zerstreuung der Kinder hinaus” (Benjamin 1996a: 490).

mediarios; al estar ahora en manos de la distracción (*Zerstreuung*), se eliminan los preestablecidos. De este uso de la distracción podemos interpretar que, aunque de forma dispersa, “la técnica del despertar” (que para Benjamin corresponde a la rememoración) nace en esta época directamente de cada individuo. Lo que le confiere una forma más genuina de recuerdo del pasado.

### Distracción como carácter

Si continuamos con el análisis del término que nos ocupa, encontramos otros usos de él en varios campos de conocimiento que describen formas de ser o de creación. En *Origen del drama barroco alemán* Benjamin describe la relación de tres figuras (el investigador, el filósofo y el científico) con el mundo de las ideas y el mundo empírico.

Si su tarea es el ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas, de modo que el mundo empírico se adentre por sí mismo y se disuelva en él, el filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, ésta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone del mundo para la dispersión [*Zerstreuung*] en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él lo vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de exposición (Benjamin 2007a: 228).<sup>228</sup>

*Zerstreuung* aparece asociado al investigador bajo la forma de abstracción, ya que éste “se dispersa en el mundo de las ideas”. A su vez, esta distracción también se relaciona con la división del mundo en conceptos. Por lo que, si el investigador se distrae con ello, esto implica que la distracción es aquí un proceso activo que consiste en discernir los conceptos presentes en el mundo empírico.

Si seguimos con esta categoría de *Zerstreuung*, en un artículo sobre Goethe, dentro de “Artículos de enciclopedia” (*Enzyklopädieartikel*), éste aparece asociado a la figura del estadista: un sujeto afectado por la dispersión al atender simultáneamente a un número elevado de asuntos. El tono con el que Benjamin trata aquí la distracción es negativo, aunque puesto en boca de Schiller cuando se dirige a Goethe: “Durante toda esa década, sería Schiller quien exhortase a Goethe a salir de la dispersión [*Zerstreuung*] del estadista y el ensimismamiento [*Versunkenheit*] en el estudio de la naturaleza para producir literatura” (Benjamin

228 “Ist Übung im beschreibenden Entwurfe der Ideenwelt, dergestalt, daß die empirische von selber in sie eingeht und in ihr sich löst, die Aufgabe des Philosophen, so gewinnt er die erhobne Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler. Der letztere entwirft ein Bildchen der Ideenwelt und eben darum, weil er es als Gleichnis entwirft, in jeder Gegenwart ein endgültiges. Der Forscher disponiert die Welt zu der Zerstreuung im Bereiche der Ideenwelt, indem er sie von innen im Begriffe aufteilt. Ihn verbindet mit dem Philosophen Interesse am Verlöschen bloßer Empirie, den Künstler die Aufgabe der Darstellung” (Benjamin 1990a: 212).

2009: 339).<sup>229</sup> En este caso, aparecen tanto distracción, traducido como dispersión (*Zerstreuung*), como ensimismamiento (*Versunkenheit*) combinados en la misma actitud de Goethe, aunque dedicados a distintos planos de acción.

Asimismo, cuando la distracción que tratamos se trasluce formalmente, puede devenir un estilo literario. Así sucede en el comentario sobre Charles Fourier, en “Críticas y reseñas. 1937” (*Kritiken und Rezensionen*), donde Benjamin sugiere que su estilo literario tiene que ver con un modo distraído de escritura: “Sobre todo se esfuerza para adaptarse tanto como le es posible a su ‘mariposa’, a su afán de distracción [*Zerstreuungsucht*]” (Benjamin 1989d: 509).<sup>230</sup> La distracción en el sentido de dispersión es precisamente el carácter del que puede presumir aquí este autor en su obra, siendo valorada por Benjamin como un tipo de gramática artística. El vuelo de la mariposa, que pasa de una flor a otra, enlaza a la perfección con el concepto de curiosidad en Heidegger, que, a su vez, se corresponde con el concepto de distracción. Una paradójica correspondencia entre ambos autores, ya que Benjamin se sentía opositor de Heidegger.<sup>231</sup> Anthony Vidler lo explica de la siguiente forma:

El propio desarrollo del término [distracción] de Heidegger en *Ser y Tiempo* señala dos significados principales y relacionados: uno asociado a la “espacialidad existencial” del Dasein y su forma característica de ser/estar en el mundo como sujeto distraído [*zerstreut*]; el otro al empleo de “distracción” como atributo de la curiosidad y su tendencia a “no establecerse en ningún sitio”: “la curiosidad está en todas partes y en ninguna” y por tanto “nunca mora en ningún sitio” (Vidler 2000: 89).

En la continuación del fragmento de Benjamin, éste califica el modo de creación de Fourier de extravagante por ciertas estructuras de “lecturas fugaces complicadas” e “intentos antológicos” (1989d: 509), que igualmente podrían ser identificados como distracción, aunque en este caso no tan apreciadas por nuestro autor.

En cuanto a la reseña que Benjamin realiza sobre la última novela de Thornton Wilder,<sup>232</sup> *El puente de San Luis Rey* (*Die Brücke von San Luis Rey*), alaba el

229 “In diesem ganzen Jahrzehnt war es Schiller, der Goethe immer wieder aus der Zerstreuung des statismännischen Wirkens und der Versunkenheit in die Betrachtung der Natur zur dichterischen Produktion aufrief” (Benjamin 1989b: 723).

230 “Vor allem bemüht er sich, seiner ‘papillonne’, seiner Zerstreuungsucht so weit wie möglich sich anzupassen” (Benjamin 1989d: 509).

231 En 1930, Benjamin y Brecht pretenden “demoler a Heidegger” (Wizisla 2007: 85) en un grupo de lectura crítica que fracasa al tener que viajar Benjamin a Le Lavandou y Baviera, complicándose además por temas de salud. Aparte de ello, también pensaban desaprobador a este autor en la revista *Crisis y crítica* (*Krise und Kritik*) –proyecto conjunto fallido planteado entre el otoño de 1930 y la primavera de 1931–, pues consideraban que la filosofía heideggeriana se encontraba totalmente contrapuesta al pensamiento de orientación materialista que ellos privilegiaban. Un dato a tener en cuenta es que, a esa altura, según Erdmut Wizisla, Günther Anders afirma que ni Benjamin ni Brecht habían escuchado o leído nada perteneciente a Heidegger.

232 La reseña se encuentra en “Charlas radiofónicas sobre literatura” (*Literarische Rundfunkvorträge*).

equilibrio y madurez del autor para terminar aludiendo a las cualidades distraídas de su primera obra, *La Cábala* (*Die Cabala*), traducida recientemente al alemán.

No hay duda de que esta última publicación, desde el punto de vista poético es menos equilibrada. Sin embargo, posee la virtud, no sólo para el crítico, sino también para el lector que busca algo más que la mera distracción [*Zerstreuung*], de mostrar en plena efervescencia toda una masa de pensamientos indisociados, la imbricación de estados de ánimo, tendencias y motivos. Un conjunto tratado para nosotros de una manera insólita, por parte de un autor americano (Benjamin 1992a: 270).<sup>233</sup>

Más allá de la “pura o mera distracción” (*pure Zerstreuung*), equivalente aquí a esparcimiento o entretenimiento, Benjamin defiende que la obra más temprana de Wilder, aunque dispersa, puede presumir en cambio de la frescura de su estilo. Aquel amasijo de pensamientos en un estado originario, impregnados de su estado de ánimo, aporta otro plano de sentido en tanto sistema disperso. Todas estas cualidades recuerdan su comentario anterior sobre la obra de Fourier, cuya forma de escribir comparaba con el vuelo de la mariposa por su carácter distraído. La falta de madurez de Wilder conecta con la curiosidad de Fourier y ambas se manifiestan en forma de dispersión.

### La banalidad de la distracción

En este apartado acogeremos los empleos de *Zerstreuung* que den cuenta de una distracción neutral para Benjamin: aquella que suponga una mera desviación de la atención con rasgos de ociosidad o la que forme parte de una industria del ocio sin que sea criticada por parte del autor. El extracto que mostramos a continuación, procedente de “Diario parisino” (*Pariser Tagebuch*), trata acerca de los personajes de Marcel Jouhandeau. Benjamin describe cómo este autor define poco a poco el conjunto de sus rasgos, hasta que devienen lo suficientemente reales.

Le hablo de la grandiosa y abstrusa singularidad de sus personajes, que jamás se distraen [*Zerstreuung*] con los objetos de uso cotidiano, con los cuchillos y los tenedores, ni con las cerillas y los lápices, sino con los dogmas, los conjuros y las intensas iluminaciones. La expresión que utilizo de “*jouets menaçants*” [juguetes amenazadores] le gusta mucho [a Jouhandeau] (Benjamin 2010a: 530).<sup>234</sup>

233 “Kein Zweifel, dichterisch ist diese Neuerscheinung minder ausgeglichen. Dafür hat sie jedoch, nicht für den Kritiker allein, auch für den Leser, der mehr als pure Zerstreuung hier sucht, den Vorzug, die ganze ungeschiedene Gedankenmasse, das Ineinander von Stimmungen, Motiven, Tendenzen in voller Gärung zu zeigen, und diese Masse ist von einer Art, der wir bei einem amerikanischen Autor nicht ohne Erstaunen begegnen” (Benjamin 1992a: 270).

234 “Ich spreche zu ihm von der großartigen und abstrusen Verspielt seiner Menschen, deren Zerstreuung nicht mit den Gegenständen des täglichen Gebrauchs, Messern oder Gabeln, Zündhölzern oder Bleistiften, sondern mit Dogmen, Beschwörungsformeln und Illuminationen hantiert. Mein Ausdruck ‘jouets menaçants’ gefällt ihm sehr” (Benjamin 1991a: 571-572). Podemos encontrar una versión de este mismo texto

El empleo de *Zerstreuung* parece tener que ver aquí con un tipo de ‘abstracción distraída’ capaz de desplegarse a partir de dos elementos diferentes: en “los objetos de uso cotidiano” o a partir de conceptos abstractos como dogmas, encantamientos o iluminaciones. En este último caso, la actitud absorta de los personajes es procurada por estos elementos no materiales designados como “juguetes amenazadores” (*jouets menaçants*). La amenaza residiría en el distanciamiento o desvío respecto del catolicismo, equivalente aquí al control sobre el individuo. Lo más destacable del texto es que expone diferentes naturalezas de la distracción, a saber, material o espiritual.

Una distracción similar aparece en “Críticas y reseñas” (*Kritiken und Rezensionen*), donde Benjamin comenta la novela de Jules Green Mont-Cinère:

Emily se sienta en la mecedora, junto a la ventana. Contempla afuera el paisaje. Lo considera con atención [*aufmerksam*], como si fuera un cuadro. “Su mirada se dirigía sin cesar de un punto a otro. Se notaba que era éste uno de los pasatiempos [*Zerstreuungen*] de una vida sin grandes ocupaciones y que sin duda se entregaba a ellos con regularidad.” Es un día como cientos de otros. Pero tal vez no. Tal vez es el día lleno de misterios, del que un gran pensador contemporáneo, Franz Rosenzweig, ha escrito: “Lo ‘mismo’<sup>235</sup> asalta un día al hombre como una gente armada y toma posesión de todo lo bueno de su casa” (Benjamin 1998c: 110).<sup>236</sup>

Emily mira a través de la ventana atentamente (*aufmerksam*) y “como si fuera un cuadro”, lo que nos recuerda a la inmersión del aficionado sumergido en la obra en el ensayo de “La obra de arte”, que, como la leyenda del pintor chino, penetra en el paisaje. La manera en la que Emily pasea su mirada por el paisaje, sin fijarse en ningún sitio, también es similar a la del embelesado John Ruskin cuando cuenta que de niño: “los poderes de imaginación que poseía, o bien se aferraban a cosas inanimadas —el cielo, las hojas y los guijarros, todos observables dentro de los muros del Edén— o bien aprovechaban cualquier oportunidad de fuga hacia románticos lugares” (Ruskin 1979: 37). La distracción adscrita a Emily no se corresponde con una actividad de recreo que compense la presión del trabajo, como las que la industria del ocio pone a disposición de la masa proletaria. Más

en “El ensayo de Friedrich Sieburgs ‘¿Dios en Francia?’ ” (*Friedrich Sieburgs Versuch “Gott in Frankreich?”*) (Benjamin 1992a: 292-293). Dado que los cambios no alteran el contenido que nos interesa, sólo nos limitaremos a saber su referencia.

235 Interpretamos este “lo mismo” como “el propio yo”.

236 “Emily sitzt im Schaukelstuhle, am Fenster. Sie sieht in die Landschaft hinaus. Sie betrachtet sie aufmerksam wie ein Bild. Ihr Blick glitt unaufhörlich von einem Punkte zum andern. Man fühlte: das war eine unter vielen kleinen Zerstreuungen, wie sie ein Leben ohne große Beschäftigungen ausfüllten. Und eine, die zur Regel geworden war.’ Es ist ein Tag wie Tausend andere. Vielleicht aber doch nicht. Vielleicht ist es der geheimnisvolle Tag, von dem ein großer zeitgenössischer Denker, Franz Rosenzweig, schreibt: ‘Das Selbst überfällt den Menschen eines Tages wie ein gewappneter Mann und nimmt von allem Gut seines Hauses Besitz’ ” (Benjamin 1989d: 146-147).



bien, supone una concesión que el personaje hace a la ociosidad, que no al ocio, dejándose llevar en el espacio de un tiempo improductivo. Esto nos recuerda al ensimismamiento y la ensoñación, que trataremos en el capítulo III, al compartir un factor de absorción que aquí implica el supuesto modo atento en el Emily mira. Quizá porque con ello implique una postura más bien divergente, Benjamin trae a colación una frase tan trascendente como la de Franz Rosenzweig que, a su vez, enlaza con la posibilidad de la toma de postura del público en el cine, ya que expresa la posibilidad de que un día cualquiera una persona tome posesión de sí misma.

En el siguiente ejemplo de *Calle de dirección única*, la distracción o, más bien, el estado distraído del sujeto, equivale a la satisfacción de un autor poco exigente, que se contenta con una producción acabada.

RELOJ MAGISTRAL. Para los grandes autores, las obras acabadas son menos importantes que los fragmentos en los que van trabajando durante toda la vida. Sólo el autor débil, distraído [*Zerstreutere*], se encuentra feliz cuando termina y siente que ya puede regresar a su vida. Para el genio, cualquier tipo de cesura, los golpes del destino y el sueño apacible forman parte integrante del esfuerzo de su propio taller, y uno cuyo perímetro lo traza en el fragmento. Pues “el genio es esfuerzo” (Benjamin 2010a: 28).<sup>237</sup>

Para Benjamin, la actitud distraída en este caso resulta reprochable al distinguir con ella a un autor mediocre, pues sería necesario que éste experimentase un estado de continua intranquilidad. Es por ello que en otra ocasión nos dice: “Mas la consumación de cualquier obra –y esto nos conduce de inmediato hasta el otro lado del proceso– no es nunca algo muerto. Y no es accesible desde fuera; por eso, el pulir y el corregir no sirve aquí de nada” (Benjamin 2010a: 389). Así, el momento de acabar una obra no se corresponderá con la satisfacción de haberlo hecho, sino que más bien supondría una interrupción, un alto en aquella labor de esfuerzo continuo al que se dedican los grandes autores, descontentos por defecto.

En cuanto a sus “Cuentos radiofónicos para niños” (*Rundfunkgeschichten für Kinder*), Benjamin habla en uno de ellos de que en Prusia oriental son los gitanos los que se desplazan a los pueblos en vista de que la gente no puede acudir a las ciudades a distraerse, ya que los núcleos de población se encuentran a gran distancia unos de otros. Dice así: “En Prusia oriental. ¿Por qué? Porque esa región está muy poco poblada y sus habitantes rurales residen a mucha distancia de las ciudades para que vayan allí nada más que a distraerse [*Zerstreuung sie*

237 “NORMALUHR. Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schwerer Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiß seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. ‘Genie ist Fleiß’ ” (Benjamin 1991a: 12-13).



*aufzusehen*]" (Benjamin 1992a: 159).<sup>238</sup> Los gitanos son en este caso la fuente de distracción: un mundo exótico y aparte, una vía de escape donde soñar con otros mundos. Se trata así de un antecedente de lo que después se constituiría como la fantasmagoría que Benjamin ubica en el siglo XX. Pues son las masas compactas de individuos, y no las dispersas, las que en la etapa moderna contribuyen a la producción de la industria de recreo. De ahí que la distracción, en su sentido más comercial, sólo se genere en núcleos urbanos, metropolitanos.

Siguiendo con las historias infantiles, la dedicada a Fausto y Mefistófeles incluye de nuevo la distracción:

Fausto: En ninguna parte encuentro ni tregua ni descanso, perseguido por doquier por la imagen del infierno. Oh, por qué no me mantuve firme en mis intenciones, por qué me dejé seducir. Pues el maligno supo aprovecharse de mis debilidades e irrevocablemente fui condenado a los infiernos. También Mefistófeles me ha abandonado en esta desgraciada hora en la que necesito de distracciones [*Zerstreuung*]. Mefistófeles, Mefistófeles ¿dónde estás? (Benjamin 1992a: 185-186).<sup>239</sup>

Fausto se lamenta por haber caído en la tentación del diablo y no desea sino que Mefistófeles se le aparezca y le distraiga de haber entablado ese mismo contacto. Aunque aparezca bajo la forma de *Zerstreuung*, podríamos pensar que lo que implica aquí la distracción es la desviación que *Ablenkung* aporta.

Pasemos ahora a otro texto titulado "El viaje de la Mascotte" (*Die Fahrt der Mascotte*), donde Benjamin presenta a un personaje que reclama la atención de la gente reunida en un bar. Se trata de un agitador político que impone su discurso por encima de la música ambiente y las conversaciones. Sin ser este extracto precisamente significativo, podemos destacar que la distracción que ocurre en este lugar tiene que ver con el divertimento y la disipación.

Pero el año 1919 no habría sido el mismo si a todos los demás divertimentos no se hubiera añadido el divertimento político. [...] Schwinning trabajaba infatigable en politizar aquella masa mientras ella misma se entregaba a sus disipadas distracciones [*Zerstreuung*]; luego, finalmente, sus esfuerzos fueron en verdad recompensados por asamblea plenaria nocturna en la que fue nombrado presidente del Consejo de los Marineros (Benjamin 2010b: 171).<sup>240</sup>

238 "In Ostpreußen. Warum? Weil die Gegend wenig besiedelt ist, die Landbewohner es viel zu weit in die Städte haben, um wegen der Zerstreuung sie aufzusehen" (Benjamin 1992a: 159).

239 "Faust: 'Nirgends find' ich Ruh noch Rast, überall verfolgt mich das Bild der Hölle. Oh, warum war ich nicht standhaft in meinem Vorhaben, warum ließ ich mich verführen. Doch der böse Geist wußte mich bei meiner schwächsten Seite zu fassen; unwiderruflich bin ich der Hölle verfallen. Auch Mephistopheles hat mich verlassen, gerade jetzt in der unglücklichen Stunde, wo ich Zerstreuung brauche. Mephistopheles, Mephistopheles, wo bist Du?' " (Benjamin 1992a: 185-186).

240 "Man hätte aber nicht 1919 schreiben müssen, wenn nicht zu allen übrigen Divertissements das politische sich hinzugesellt hätte.[...] So arbeitete er [Schwinning], während die Masse sich ihren Zerstreuung überließ, unermüdlich an ihrer Politisierung, und endlich lohnte eine nächtliche Plenarversammlung seine Mühe, in-

En “Crónica de Berlín” (*Berliner Kronik*), encontramos el término *Zerstreuung* como sinónimo de prostitución: “Aquí, en los edificios traseros y en los áticos, se han establecido, como guardianas del pasado, muchas putas que en época de la inflación dieron fama a la zona de ser el escenario de las más infames disipaciones [*Zerstreuungen*]” (Benjamin, 1996e: 197).<sup>241</sup> Siendo así, podríamos asumir que esta práctica se incluye como otra cualquiera dentro de la esfera del ocio. En ese mismo texto, Benjamin también sitúa la distracción en el ámbito de los cafés. Para nuestro autor, existen dos categorías de estos locales: los de profesión (*Berufslokale*) y los de esparcimiento (*Vergnügungslokale*). Dejando aparte los más consagrados al segundo tipo, la mayoría de los cafés presentan, según él, características de ambos. Nos cuenta que “El Café Románico” se convierte en uno de profesión al acoger toda la clientela despreciada por “El Café Occidente”, cuya característica principal es que los clientes pertenecen a *la bohème*. Más tarde, la burguesía, como clase social con un amplio abanico de profesiones, ‘invade’ ese espacio y comparte el café con ella. Es precisamente cuando el burgués ocupa el lugar de la bohemia, cuando el café se transforma en un local de esparcimiento. Pues lo que el burgués busca yendo allí es traspasar los límites sociales que su trabajo y su familia le imponen y buscar una vía de escape. De esta forma, el café asumido como distracción (*Zerstreuung*) se erige como un punto de fuga respecto de la vida diaria burguesa.

Los “artistas” pasaron a un segundo plano para convertirse poco a poco en una parte del inventario, y la burguesía —representada por bolsistas, *managers*, agentes de cine y de teatro, dependientes con intereses literarios— empezó a ocupar aquél lugar, esta vez como local de esparcimiento. Pues una de las más primitivas e imprescindibles distracciones [*Zerstreuungen*] del burgués urbano, que día a día, en medio de un entorno social infinitamente multiforme, se encuentra encerrado en la estructura social de su oficina y su familia, es la de sumergirse en un entorno distinto, cuanto más exótico mejor (Benjamin, 1996e: 207).<sup>242</sup>

El café se puebla de una clase social que aspira a evadirse, en el mismo sentido que propone la industria de recreo (“un entorno distinto, cuanto más exótico mejor”)

---

dem sie ihn zum Vorsitzenden eines Matrosenrates ernannte” (Benjamin 1991b: 739-740).

241 “In den Hinterhäusern und Dachgeschossen haben sich hier, als Hüterinnen des Vergangenen viele Huren niedergelassen, die in der Inflation die Gegend in den Ruf brachten, Schauplatz der niederträchtigsten Zerstreuungen zu sein” (Benjamin 1996c: 472).

242 “Die ‘Künstler’ traten in den Hintergrund, um mehr und mehr ein Teil des Inventars zu werden und die Bourgeoisie – vertreten durch Börsianer, Manager, Film- und Theateragenten, literarisch interessierte Kommis – begannen den Platz –und zwar als ein Vergnügungslokal – zu besetzen. Denn zu den primitivsten und unentbehrlichsten Zerstreuungen des Großstadtbürgers, der tagaus tagein inmitten einer unendlich vielgestaltigen gesellschaftlichen Umwelt in das Sozialgefüge seines Büros und seiner Familie gesperrt ist – gehört in eine andere Umwelt einzutauchen, je exotischer sie ist, umso besser” (Benjamin 1996c: 483).

aunque la forma de esta distracción no coincida con la de dicha industria.<sup>243</sup> Benjamin no deja claro aquí si el ámbito de los cafés da lugar exclusivamente a la misma distracción propia de la fantasmagoría o si, por el contrario, la dispersión presente en esos lugares permite la posibilidad de “ofrecer una formación teórica constructiva que no se dirige ni al *snob* ni a los trabajadores, pero que, en cambio, está en condiciones de promover algo real y demostrable, a saber: la politización de la propia clase” (Benjamin en Kracauer 2008a: 100). Un café empleado en ese sentido es el que echa en falta en Moscú, de la que denuncia que: “Libre comercio y libre inteligencia han sido totalmente eliminados. Esto ha quitado a los cafés su público. Para despachar los asuntos privados ya sólo quedan el club y la oficina” (Benjamin 2010a: 274). Lejos queda ya el café de “La vida de los estudiantes” (*Das Leben der Studenten*) al que Benjamin condenaba como culpable de generar “tiempo vacío de la espera” (2007b: 88). Pues el café llegará incluso a representar después para el propio Benjamin un laboratorio literario.

### Distracción como despreciable objeto de consumo

Cuando *Zerstreuung* se relaciona con el mundo de la fantasmagoría y facilita que los reflejos revolucionarios se transformen en mercancía, ésta alcanza su sentido más negativo. De ahí que los ejemplos de distracción que siguen ahora tengan en común ser productos dispuestos a consumirse y sean criticados por ello. Benjamin aborda la distracción en términos de malversación, denunciándolo políticamente en varios textos relacionados. Como por ejemplo en la conferencia de 1934 “El autor como productor” (*Der Autor als Produzent*). Al tratarla lo hacemos con la premisa de que Eiland lo clasifica entre los textos donde Benjamin hace una valoración negativa del carácter de distracción. En este trabajo Benjamin denuncia que el movimiento de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) se apropia de los reflejos revolucionarios burgueses, como la lucha contra la miseria, y los convierte en objeto de consumo. Debido a ello, la lucha política se transforma tanto en objeto de contemplación como en una mercancía. Según Benjamin, movimientos contrarrevolucionarios como éste alteran el significado político de otras iniciativas y lo pervierten en aras del beneficio económico promovido por la industria de recreo.<sup>244</sup> Así nos cuenta

243 En ese sentido, Frisby comenta respecto a los locales que frecuentan los oficinistas de Kracauer que “Cada bar está decorado en el estilo de un lugar lejano. Esa forma de distracción está relacionada con la monotonía del lugar de trabajo. El mundo exótico que se fomenta ahí es el de ‘los panoramas del siglo XIX’, un paraíso perdido, que no puede ser una meta para el futuro” (1992: 306).

244 Pero el de la burguesía intelectual no era el único ámbito donde se echa en falta una verdadera práctica revolucionaria. Tal y como nos indica Buck-Morss: “La historia de la clase obrera, entonces, había demostrado que los requerimientos políticos del ‘conocimiento’ (esto es, conocimiento que pudiera ser peligroso para el opresor) eran de naturaleza doble. Debía, por un lado, educar al proletariado ‘sobre su situación de

nuestro autor: “Pues, en efecto, su significado político se agota en muchos casos en convertir los reflejos revolucionarios de la burguesía en objetos de distracción [*Zerstreuung*] y diversión [*Amüsements*] que se integran fácilmente en el cabaret de las grandes ciudades” (Benjamin 2009: 309).<sup>245</sup> En otro artículo, “Melancolía de izquierda” (*Linke Melankolie*), vuelve a denunciar esa situación con un fragmento prácticamente idéntico,<sup>246</sup> pero, esta vez, no sólo señala a la Nueva Objetividad, sino también al Activismo y al Expresionismo. Todos ellos movimientos llevados a cabo por intelectuales de izquierda, categorizados por Benjamin, sin embargo, como “publicistas radicales de izquierda” (*linksradikalen Publizisten*) (Benjamin 1989d: 280-281). Una vez más, Benjamin denuncia aquí cómo lo que suponía una lucha revolucionaria, en manos de estos movimientos se convierte en objetos de exposición en sintonía con un tipo de distracción relacionada con el entretenimiento, la diversión y los productos de consumo. La verdadera revolución intelectual radica para Benjamin en actuar al pie del mismo criterio que guía a la teoría crítica. Es precisamente esa la cuestión que diferenciaría su visión de otros movimientos intelectuales de izquierdas: optando por que la teoría tome cuerpo y que el autor sea un agente ‘operativo’.<sup>247</sup>

Volvamos brevemente a “El autor como productor” tratado anteriormente. En él nos queda destacar cómo para Benjamin el teatro que compite en efectos con el cine y la radio se posiciona en contra del productor.

Y ese teatro (y da igual que pensemos en el teatro de formación [*Bildung*] o en el de

---

clase’ y por otro lado, poseer una conexión motivacional con la acción política, una ‘salida a la praxis’. [...] El problema que planteaba Benjamin era que los propios escritos de Marx no eran inmunes a las distorsiones de la herencia cultural. Instruir a los trabajadores sobre la fuente de beneficios que constituía el plusvalor de su propia productividad podía producir conciencia de clase sin producir una conciencia revolucionaria, una praxis sindical sin práctica revolucionaria” (Buck-Morss 2005a: 14-15).

245 “In der Tat erschöpfte sich ihre politische Bedeutung in vielen Fällen mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie im Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich unschwer dem großstädtischen Kabarett-Betrieb einfügten” (Benjamin 1989b: 695).

246 “Su significado político, sin embargo, se agotó por la transformación de los reflejos revolucionarios, tan pronto como se manifestaron en la burguesía, en objetos de distracción [*Zerstreuung*], de diversión [*Amüsements*], que se pudieron trasladar al consumo” (Benjamin 1989d: 280-281). (“Ihre politische Bedeutung aber schöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenständen der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen” (Benjamin *ibid.*).

247 Es por ello que Mercedes Molina apunta lo siguiente: “[Benjamin] no se contenta con analizar la metamorfosis en las formas de percibir el mundo ante las nuevas tecnologías, sino que ofrece además herramientas conceptuales para ser puestas al servicio de la transformación de las relaciones de producción. En este sentido, los trabajos de Benjamin reafirman el sentido de la famosa tesis marxista: ‘los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de diversos modos, de lo que se trata es de transformarlo’[...] De hecho, puede afirmarse que al concebir a la teoría crítica como elemento revolucionario, la perspectiva de los teóricos de Frankfurt cobra positividad, al dejar abierta la posibilidad de resistir a la opresión del orden capitalista” (2008: 51-52).

distracción [*Zerstreuung*] dado que ambos son complementarios) es el teatro de una capa saturada para la que todo lo que se toca con su mano se convierte en estímulo (Benjamin 2009: 311).<sup>248</sup>

Para nuestro autor, el teatro que en principio se destina a la formación –que no a la instrucción como sí lo hace el teatro épico– y el que procura diversión a los espectadores funcionan en el mismo plano como teatro que busca la competencia con medios como el cine y la radio. Podemos pensar que Benjamin los identifica con un Rey Midas que satura al público de estímulos, enriqueciéndose con ello aunque paralizándolos; mientras, en contraposición, presenta al teatro épico como un laboratorio que rescata los restos de un hombre sometido a los dictados de la técnica y le fuerza a tomar postura a través de la simplicidad de elementos gestuales.

Una comparativa teatral, prácticamente igual a la anterior, la hallamos en su artículo “Teatro y radio”.<sup>249</sup> En él se mantienen los mismos postulados que en el otro texto, retomando sus ideas casi literalmente, a diferencia de centrar su atención en el contraejemplo del teatro épico de Brecht. Este teatro, sin responder a patrones comerciales ni competir en atractivo con los nuevos medios, hace para Benjamin algo más que proporcionar meros contenidos como el teatro de formación, pues pretende instruir para generar un juicio en el espectador. Esto significaría hacer despertar a nuestras convicciones y no dejarnos convencer, algo a lo que sí se aproximaría el teatro de formación. En ese sentido, Benjamin cita a Georg Christoph Lichtenberg:

“Lo importante no es aquello de lo que uno esté persuadido. Importante es lo que hagan de nosotros nuestras convicciones”. En Brecht este “qué” se llama “actitud”. Su actitud es nueva, y lo más nuevo en ella es que puede aprenderse (Benjamin 2009: 111).

Benjamin distingue la misma oposición puesta en juego entre teatro de formación y de instrucción en el enfrentamiento entre el teatro burgués infantil y el teatro proletario para niños, respectivamente. Y, en el mismo sentido en el que defiende el teatro proletario infantil también defiende el cine soviético en el contexto cinematográfico:

Y otra etapa en tal confrontación entre fotografía creativa y fotografía constructiva

248 “Dieses Theater – mag man an dasjenige der Bildung oder Zerstreuung denken, beide sind Komplemente und ergänzen sich – ist dasjenige einer saturierten Schicht, der alles, was ihre Hand berührt, zu Reizen wird” (Benjamin 1989b: 697).

249 “Lo que así hemos descrito es un teatro de formación [*Bildung*] y distracción [*Zerstreuung*]. Ambos, aunque aparezcan al principio contrarios, son complementarios en el contexto de una capa firme y saturada a la que todo lo que toca con su mano se convierte en estímulos” (Benjamin 2009: 391). (“Es ist das Theater der Bildung und der Zerstreuung, das wir damit gekennzeichnet haben. Beide, so gegensätzlich sie erscheinen, doch nur Komplementärscheinungen im Umkreis einer saturierten Schicht, der alles, was ihre Hand berührt, zu Reizen wird” –Benjamin 1989b: 775-776–).

es el cine ruso. No es en tal sentido exagerado decir que las grandes prestaciones de sus directores eran sólo posibles viviendo en un país donde la fotografía no quería ni embelesar ni fascinar, sino instruir y experimentar (Benjamin 2007b: 401).

En el escrito “Teatro y radio”, Benjamin establece los componentes del teatro épico donde, como novedad, destaca la concentración opuesta a la distracción: “El teatro épico se opone de este modo al teatro de la convención: en el lugar de la formación [*Bildung*] él pone la instrucción [*Schulung*], y en el lugar de la distracción [*Zerstreuung*] pone, al contrario, la concentración [*Gruppierung*]” (Benjamin 2009: 392).<sup>250</sup> En este caso, Benjamin presenta el nuevo género teatral épico como aquél que evita la distracción-divertimiento en aras de la concentración-reflexión, lo cual parece plantear una contradicción si precisamente las nuevas formas de arte, como el cine, comparten con este teatro de instrucción el fenómeno del *shock*, que, a su vez, fundamenta la “recepción en la distracción”. De hecho, nuestro autor expone la equivalencia entre ambos cuando dice:

El teatro épico avanza a golpes [*in Stößen*], y en esto es comparable a las imágenes de una película. Su forma fundamental es la del “shock”, en el cual se reúnen las varias situaciones de la obra. Las canciones, los letreros y convención gestual de los actores distinguen una situación de otra. Surgen así intervalos que perjudican a la ilusión del público, paralizando su disposición a la empatía [*Einfühlung*]. Pero, además, estos intervalos quedan directamente reservados al posicionamiento crítico del público ante el hacer de los personajes, y ante la manera en que ese hacer es ahora y ahí representado. (Benjamin 2009: 143).<sup>251</sup>

El contrasentido estriba en que la concentración atribuida al teatro épico podría recordarnos al recogimiento o a la inmersión (*Sammlung* o *Versenkung*, respectivamente) asociadas a la conducta del aficionado al arte o a la de la degeneración de la burguesía. También a la concentración (*Konzentration*) que Duhamel descartaba tener que ejercitar durante el visionado de una película. Sin embargo, la palabra ‘concentración’ con la que se traduce (en la versión española de las *Obras Completas* de Benjamin de la editorial Abada) el término *Gruppierung* equivale, nos cuenta Eiland, a una “formación de grupo” (*group formation*) (2003: 52). Este autor nos hace ver que con ello Benjamin:

[...] se refiere a un grupo tanto de un público bien informado como de actores entrenados a un alto nivel sobre la base de intereses sociales y políticos compartidos,

250 “So tritt das epische Theater dem der Konvention entgegen: An die Stelle der Bildung setzt es Schulung, an die Stelle der Zerstreuung Gruppierung” (Benjamin 1989b: 775).

251 “Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohl abgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen haben eine Situation gegen die andere ab. So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme (zum dargestellten Verhalten der Personen und zu der Art, in der es dargestellt wird) vorbehalten” (Benjamin 1989b: 537-538).



traducidos a la escena bajo la forma de una serie de “acciones” radicalmente distintas e intelectualmente provocadoras (Eiland 2003: 52).

Desde esta perspectiva, dicha concentración (o, más bien, agrupación) aludiría al hecho de compartir intereses sociales y políticos del mismo carácter, tanto por parte de los espectadores como por la de los productores, aspirando así a formar un sólo bando: el del público, los actores y los autores compartiendo una misma postura socio-política. De esta forma, si en la traducción del texto la concentración (*Gruppierung*) hace las veces de opuesto a distracción (*Zerstreuung*), es porque esta última está ligada al divertimento y la fantasmagoría. Por lo que, bajo esta perspectiva, la aparente contradicción entre teatro épico y cine en términos de atención se desmentiría en base a esa apreciación.

Otra versión del término *Gruppierung* es la que aparece en forma de *Umgruppierung* (reagrupamiento) asociada a la percepción dentro del contexto de la distracción del tipo *Zerstreuung* que aparece hacia el final del capítulo “<18>” del primer ensayo de “La obra de arte”: “Y aquí, donde el colectivo busca distraerse [*Zerstreuung*], no falta en modo alguno la dominante táctil [*taktile Dominante*], que rige el reagrupamiento de la apercepción [*Umgruppierung der Apperzeption*]” (Benjamin 2008a: 44).<sup>252</sup> Es en un medio distraído (*Zerstreuung*) donde precisamente tiene lugar la re-agrupación o re-composición (*Umgruppierung*) de lo disperso por parte del espectador. La partícula ‘um’ da cuenta de una repetición (‘re’) y ese segundo agrupamiento se percibe como una reorganización tras un estadio de alteración. ¿Qué es lo que en este caso descompone la concentración del primer estado de cosas? Podríamos interpretar que, en el contexto cinematográfico, es el montaje el que desmiembra la realidad. Esa naturaleza fílmica se integra en el público de una forma distraída y hace que coincidan una faceta de dispersión (desde un plano físico y temporal) con otra de diversión. Buck-Morss sitúa esa reagrupación (*Umgruppierung*) de elementos fragmentados como:

[...] el segundo paso en la educación del materialismo dialéctico. El primero se basaba en hacer explotar el aparato burgués que preservaba un continuum histórico y literario, desmantelando este orden, fundiendo categorías como alta y baja cultura. Dicho segundo paso componía un nuevo tejido cognitivo, a modo de constelaciones, en la que elementos pasados y presentes se interconectan a modo de imagen dialéctica (Buck-Morss 2005a: 20).

Podríamos pensar que la agrupación a partir de ahí funcionaría en dos niveles. En primer lugar, como *Umgruppierung*, a un nivel perceptivo en el que los elementos dispersos dentro del flujo fílmico al ser percibidos por el espectador se reorganizan en conjunto con experiencias pasadas y reflexiones. Y, en

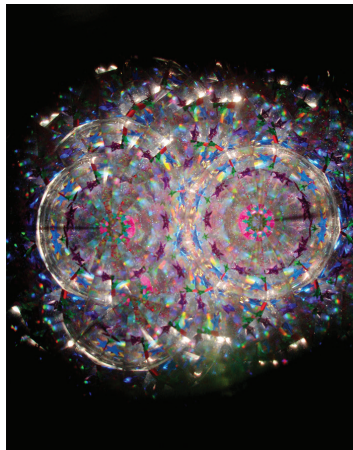
252 Recordemos que esta cita y su texto original ya aparecen en la página 195 de esta tesis.



segundo lugar, como *Gruppierung*, a un nivel social, en el que espectadores y productores se sienten grupo. A esto hemos de añadir que según el texto dicho re-agrupamiento no alude a una simple percepción de las cosas (*Wahrnehmung*) sino a una apercepción (*Apperzeption*) entendida como una percepción con clara consciencia de ella. De ahí que esa capacidad del público derive en la “actitud dictaminadora” (*begutachtende Haltung*) (Benjamin 2008a: 83) o transforme al espectador en un “examinador distraído” (*zerstreuter Examiner*) (ibíd.). Sería entonces la recepción del cine, la que, ocupando el espacio del ocio permitiría a las masas, según Benjamin, compartir vínculos de nuevo, organizarse y tomar el control de sí mismas.

Volvamos ahora a la categorización de las distintas distracciones en *Zerstreuung*. Otro ejemplo en el que la distracción presenta un sentido manifiestamente negativo es el del *Exposé* de 1935, *Paris, capitale du XIXe siècle*:

Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer [*sich zerstreuen zu lassen*]. La industria del recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión [*Zerstreuung*] que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville (Benjamin 2005: 42)<sup>253</sup>



Fotografía: Tania Castellano (2011)

Benjamin relaciona aquí la distracción con la mercancía y el consumo, además de con la consecuente crisis de la experiencia, que en este caso se define como “un dejarse llevar por su manipulación al gozar de su alienación”. El carácter pasivo

253 “Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vernü- gungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt. Er überläßt sich ihren Mani- pulationen, indem er seine Entfremdung von sich und den andern denießt. – Die Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz der Zerstreuung ist das geheime Thema von Grandvilles Kunst” (Benjamin 1996a: 50-51).

por el que las masas de trabajadores consumen los productos de esa industria (“dejándose distraer”) denota un modo irreflexivo en el consumo del público. El temor de Benjamin al potencial del espectáculo de la mercancía (al igual que Kracauer y Brecht) radica en su capacidad para controlar de forma homogénea la percepción de ese público, que no opone ningún impedimento. Crary señala que durante la escritura de *La obra de los pasajes* Benjamin recurre al libro de Henry Bergson *Materia y memoria* para buscar precisamente una salida a lo que él consideraba la “estandarizada y desnaturalizada” (Crary 1989: 103) percepción de las masas. Destaca de la obra de Bergson la importancia que éste imprime en la inhibición y el empobrecimiento de la memoria, que Benjamin interpretaría como una “estandarización de la percepción, o lo que podríamos llamar un efecto del espectáculo” (Crary 1989: 103). En resumen, Benjamin sitúa esta distracción del lado de la disipación promovida por la industria del ocio, que no tiene otro objetivo aparte de desviar a las masas de una perspectiva crítica de su propia situación.

Más adelante, en el mismo texto, vuelve a aparecer *Zerstreuung* traducido como diversión:

De este lema surge la idea de obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con la que se conduce corre pareja con las diversiones [*Zerstreuung*] que acompañan a la apoteosis de la mercancía. Ambas son abstracciones de la existencia social del hombre (Benjamin 2005: 46).<sup>254</sup>

Los dos tipos de abstracciones de la existencia del hombre, la mercancía junto a la idea de arte total, se corresponden con un estrato social que se deja llevar por la inercia de los acontecimientos y emula progresar variando sus contenidos según la moda vigente. La distracción-divertimiento que se presenta del lado de la mercancía comparte con el movimiento conservador de “la obra de arte total” la falta de “ingeniería social” (Benjamin 2009: 314) que es la que precisamente liga arte y técnica en beneficio de la “tendencia correcta” (ibíd.). No se encontraría lejos de este último postulado benjaminiano la postura de Adorno respecto a lo que considera un arte legítimo, que es aquél que muestra su vacío interior y se centra en la estructura: “En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto” (Adorno 1989: 326). En cambio, lejos de convertirse en un aparato

254 “Dieser Parole entspringt die Konzeption des Gesamtkunstwerks, das versucht, die Kunst gegen die Entwicklung der Technik abzudichten. Die Weihe, mit der es sich zelebriert, ist das Pendant der Zerstreuung, die die Ware verklärt. Beide abstrahieren vom gesellschaftlichen Dasein des Menschen” (Benjamin 1996a: 56). Existen una serie de variaciones de este escrito, procedente de las anotaciones precedentes al artículo definitivo, que se hallan en el apartado “Notas del editor”. En vista de la poca importancia de los cambios con respecto al tema que tratamos, no los mencionaremos aquí, pero sí presentaremos las referencias: Benjamin 1996b: 1233-1234 y su traducción Benjamin 2005: 1008; así como: Benjamin 1996b: 1246 y su traducción Benjamin 2005: 1018.

de su tiempo, a la manera de Déotte, las obras dedicadas a la distracción-divertimento compensan su falta de dialéctica estructural entre arte y técnica con la suma de contenidos en un plano superficial, continuamente renovados por la moda.

En el *Exposé* la “industria de recreo” (*Vergnügungsindustrie*) (Benjamin 2005: 45)<sup>255</sup> define el ámbito del ocio. Pero, para saber a qué se refiere Benjamin con ello, es necesario subrayar la diferenciación que realiza entre la ociosidad y el ocio, equivalente este último a la mercantilización de la ociosidad. En *La obra de los pasajes* al que el *Exposé* da paso, Benjamin presenta la ociosidad como el antecedente de la distracción, distinguiéndola del ocio:

La ociosidad [*Müßiggang*] se puede ver como un antecedente de la distracción [*Zerstreuung*] o de la diversión [*Amusements*]. Se basa en la disposición a disfrutar meramente de una serie arbitraria de sensaciones. Pero tan pronto como el proceso productivo comenzó a involucrar a grandes masas, surgió en los que “libraban” la necesidad de distinguirse masivamente de los que trabajaban. A esta necesidad respondió la industria recreativa [*Vernüguungsindustrie*]. Enseguida se encontró con sus problemas específicos. Saint-Marc Girardin tuvo ya que constatar “qué poco tiempo es divertido el hombre”. (El ocioso [*Müßiggänger*] no se cansa tan rápidamente como el hombre que se divierte [*sich amüsiert*]) (Benjamin 2005: 803).<sup>256</sup>

Además, señala que “La ociosidad [*Müßiggang*] intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso [*Müßiggängers*], y en general con cualquier proceso de trabajo” (Benjamin 2005: 802). Y es que la “industria del ocio”, por mucho disfrute que venda, en realidad hace trabajar al sistema perceptivo de los espectadores, tal y como denuncia Jonathan Beller.<sup>257</sup> De ahí que Benjamin señale que “el mecanismo reflejo que la máquina hace activarse en el trabajador puede estudiarse de cerca en el ocioso [*Müßiggänger*] como si se mirara en un espejo” (Benjamin 2008a: 236).

Podríamos considerar que Benjamin también mantiene una diferenciación entre las especies de distracción que venimos tratando, a razón de la presente dicotomía en

255 O, como encontramos en las traducciones de las anotaciones preparatorias para la versión final del escrito: “industria del ocio [*Vernüguungsindustrie*]” (Benjamin 2005: 1004 y 1015). Sin embargo, esta variación respecto a la traducción de la versión definitiva, donde aparece como “industria de recreo”, alude a la misma palabra en origen: *Vergnügungsindustrie*.

256 “Der Müßiggang kann als eine Vorform der Zerstreuung oder des Amusements betrachtet werden. Er beruht auf der Bereitwilligkeit, eine beliebige Abfolge von Sensationen allein auszukosten. Sobald aber der Produktionsprozeß große Massen ins Feld zu führen begann, entstand in denen, die ‘frei hatten’, das Bedürfnis, sich massenweise gegen die Arbeitenden abzusetzen. Diesem Bedürfnis entsprach die Vernüguungsindustrie. Sie stieß alsbald auf ihre spezifischen Probleme. Schon Saint-Marc Girardin mußte feststellen ‘combien peu de temps l’homme est amusable’ (Der Müßiggänger ermüdet nicht so schnell, wie der Mann, der sich amüsiert)” (Benjamin 1996b: 967).

257 Véase al respecto el apartado “El trabajo de mirar”, que comienza en la página 327 de esta tesis.

el origen de la diversión. La ociosidad (*Müßiggang*) resulta ser para él un fenómeno que precede al siguiente nivel de consumo de distracciones de la etapa plenamente industrial, correspondiéndose con una práctica solitaria diferente de la cualidad masiva imprescindible del cine: “la soledad es requisito de la verdadera ociosidad [*Echten Müßigganges*]” (Benjamin 2005: 804). A su vez, esta ociosidad tiene que ver con lo que Kracauer define como “aburrimiento” (*Langeweile*), para el que éste es

[...] la única opción que conviene, puesto que ofrece una garantía para que, por así decir, uno siga disponiendo de su existencia [...] Si uno no se aburriese, es de presumir que ya no estaría presente en absoluto y, sólo sería un objeto más del aburrimiento (Kracauer 2006: 185).

También Benjamin habla del aburrimiento en un tono positivo cuando dice:

[...] el aburrimiento [*Langeweile*] es el punto culminante de la relajación espiritual. El aburrimiento [*Langeweile*] es ese ave que incuba el huevo de nuestra experiencia [...] Sus nidos (es decir, las actividades que están ligadas al aburrimiento [*Langeweile*]) han desaparecido de las ciudades, pero también decaen en el campo (Benjamin 2009: 49).

Pero volvamos ahora propiamente a la ociosidad (*Müßiggang*). De este mismo punto de partida se derivan varios sentidos distraídos que precisamente podrían coincidir con la consideración positiva (ligada al contexto del teatro épico, al cine como aparato y al tipo de cine de corte soviético y el cine de Chaplin) y con otra negativa, efecto de la mercancía (que se corresponde con el teatro dramático y el cine de Hollywood). Cuando el proceso productivo deviene masivo, la ociosidad se mercantiliza y el divertimento se destila como ocio. Al ritmo de la novedad, el dictado de la moda acorta los tiempos en los que el hombre es capaz de divertirse, pues, tal y como nos dice Benjamin en el pasaje, “El ocioso [*Müßiggänger*] no se cansa tan rápidamente como el hombre que se divierte” (2005: 803). Pero el tipo de distracción que no apunta meramente a divertir se incluye, sin embargo, dentro de un proceso también productivo en el mismo campo artístico donde actúa la industria del ocio. Aun así, el cine defendido por Benjamin o el teatro épico participan de un juego diferente, con el que precisamente se confrontan con el juego fantasmagórico de base. Mismo terreno, mismo destinatario, mismas disciplinas artísticas, a veces medios diferentes, pero formas y objetivos opuestos: el de generar un público que adopte una postura crítica a través de la instrucción, a la manera de Brecht.

Por otra parte, nociones como “ociosidad” (*Müßiggang*) y “distracción” (*Zerstreuung*), además de “experiencia” (*Erfahrung*) y “vivencia” (*Erlebnis*), aparecen en unas notas en relación al escrito “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo” (*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*). Comencemos con el siguiente fragmento: “Características de los procesos de trabajo desde cuyo fondo surge la ociosidad [*Müßiggang*]: aumento

de la división del trabajo, separación entre el lugar del trabajo y la vivienda, monotonía del trabajo, continuidad del trabajo” (Benjamin 1992b: 743).<sup>258</sup> Aquí Benjamin esboza las condiciones por las que dentro del período laboral puede aparecer la ociosidad. Ésta se presenta como sinónimo de distracción tanto por la desviación respecto de la actividad laboral, por lo que la interpretaríamos como *Ablenkung*, como por la dispersión entre diferentes estímulos, por lo que pensaríamos en *Zerstreuung*. Esta breve anotación nos remite al ensimismamiento en el contexto de la distracción que, como veremos,<sup>259</sup> se corresponde con una actividad no productiva susceptible de integrarse dentro de otra esencialmente productiva, como en este caso.

En el siguiente extracto, Benjamin opone los dos protagonistas del ocio y la ociosidad: el distraído y el *flâneur*, respectivamente:

La distracción [*Zerstreuung*] y el divertimento [*Amusement*] como contraste a la *flânerie*. La estupefacción [*badaud*]<sup>260</sup> del distraído [*Zerstreute*]. Aislamiento e inconformismo del *flâneur*. Los remanentes contemplativos [*Kontemplative Restbestände*] se transforman en la reforzada atención [*Aufmerksamkeit*] del cazador (Benjamin 1992b: 743).<sup>261</sup>

A partir de aquí podríamos interpretar que, según Benjamin, el *flâneur* se convierte en cazador en términos perceptivos. Benjamin destaca de esta última figura su agudeza perceptiva en *La obra de los pasajes*: “Quien sigue huellas, no sólo tiene que observar, sino ante todo, haber observado mucho” (2005: 800). El atesoramiento de observaciones enlaza con la dinámica del *flâneur*. Pero este carácter no sólo les pertenece a ellos, sino que también se presenta en la etapa infantil del hombre:

En cuanto empieza a vivir, el niño se convierte en un gran cazador. Caza espíritus, cuya huella rastrea entre las cosas; y entre los espíritus y las cosas van transcurriendo años en los que el campo visual nunca incluye a los hombres (Benjamin 2010a: 55).

Pero además del *flâneur* y el niño, el estudiante y el jugador también se parecen al cazador: “La espontaneidad común al estudiante, al jugador y al *flâneur* es quizá

258 “Merkmale des Arbeitsprozesses, von dessen Fond sich der Müßiggang abhebt: zunehmende Arbeitsteilung; Trennung von Arbeitsplatz und Wohnraum; Monotonie der Arbeit; Kontinuität der Arbeit” (Benjamin 1992b: 743).

259 A partir de la página 343 de esta tesis.

260 Según el diccionario *Le Petit Robert* (2011), “Badaud” se traduce como “estúpido”, en el antiguo occitano como “mirar boquiabierto”. También se corresponde con una persona que se demora en mirar el espectáculo de la calle, curioso, *flâneur*, come-moscas. También se dice “Hacer el badaud”, que se correspondería con “Bader”.

261 “Zerstreuung und Amusement als Kontrast zur flânerie. Der badaud der Zerstreute. Isoliertheit und Nonkonformismus des flâneurs. Kontemplative Restbestände verwandelt in die bewehrte Aufmerksamkeit des Jägers” (Benjamin 1992b: 743).

la del cazador, es decir, la del tipo de trabajo más antiguo, el que más estrechamente podría estar relacionado con la ociosidad [*Müßiggang*]” (Benjamin 2005: 805). Todo ello contrasta con ese otro plano al que Benjamin contrapone la *flânerie* en sus anotaciones: un ensimismamiento vacío asociado a la distracción y al entretenimiento, que aquí surge como efecto de la fantasmagoría.

Continuando con las notas en relación al escrito de Charles Baudelaire, Benjamin nos muestra el contraste entre experiencia (*Erfahrung*) y vivencia (*Erlebnis*). El trabajo se asocia ahora a la experiencia o, más bien, a una crisis de la experiencia dadas sus condiciones, por la que los trabajadores se ven abocados a la búsqueda o “caza de la vivencia”, tal y como veremos razonar en el pasaje del cómico afectado por el tedio.<sup>262</sup>

El trabajo: el canon de las experiencias [*Erfahrungen*] en general. Conmoción de la posibilidad de la experiencia [*Erfahrungen*] en general a través de la división del trabajo extremadamente diferenciada. La caza de la vivencia [*Erlebnis*]: el síntoma de una crisis en las experiencias del trabajo [*Arbei(t)serfahrungen*]. Renuncia a la continuidad de las experiencias [*Erfahrungen*] en la vivencia [*Erlebnis*] (Benjamin 1992b: 743).<sup>263</sup>

Si, en el mismo texto, Benjamin expone a la “fantasmagoría como correlato de la ‘vivencia’ [*Erlebnisses*]” (Benjamin 1992b: 743), la experiencia en crisis (*Erfahrung*) pretendería compensar su pérdida aspirando a acumular un elenco de “vivencias” (*Erlebnisses*). De ahí la necesidad de “nutrición vivencial” que se sitúa en el sujeto moderno, que, por otra parte, también se vería aumentada por la fuerte escisión entre trabajo y tiempo de ocio. La vivencia suministraría el suficiente nivel de novedad como para constituir un tipo de “vivencia inolvidable [*unvergeßliche Erlebnis*]” (ibíd.) (que para Benjamin es el “origen formal de la fantasmagoría” – ibíd.–), por otra parte, sustituible y sustituida continuamente. Por ello, podríamos interpretar la anterior figura del cazador como aquel que se halla a la espera de nuevas presas vivenciales que le ayuden a mantenerse. Es ese sentido el que encontramos en otro fragmento dentro del texto sobre Baudelaire: “Intento de apoderarse de la experiencia [*Erfahrung*] nuevamente. Regresión al mundo del cazador. Fanfarronadas de cazador y estudio. La experiencia [*Erfahrung*] como fantasmagoría. El modelo” (Benjamin 1992b: 743).<sup>264</sup> Este cazador se relacionaría con un tipo de fotógrafo que persigue imágenes con valores formalistas,

262 Véase la página 254 de esta tesis.

263 “Die Arbeit: Der Kanon der Erfahrungen überhaupt. Erschütterung der Möglichkeit von Erfahrung überhaupt durch die extrem differenzierte Arbeitsteilung. Die Jagd nach dem Erlebnis: Symptom einer Krisis in den Arbei[t]serfahrungen. Preisgabe der Kontinuität der Erfahrungen im Erlebnis” (Benjamin 1992b: 743).

264 “Versuch der Erfahrung von neuem habhaft zu werden. Regression auf die Welt des Jägers. Jägerlatein und Studium Die Erfahrung als Phantasmagorie Der Typ” (Benjamin 1992b: 743).



cuyo disparo ya conduce a establecer una comparación: “En efecto, el amateur que vuelve a casa acarreando un sinnúmero de fotografías artísticas no parece mejor que el cazador que regresa de una cacería con una masa de piezas que tan sólo son aprovechables por el comerciante” (Benjamin 2007b: 398). Así describe Benjamin, como una acumulación de vivencias, la progresiva transformación de la experiencia (*Erfahrung*) y, al tiempo, considera este paso como una “regresión al mundo de los cazadores” que es necesario cuestionar y combatir.

Por último en esta categoría, veremos que en sus escritos autobiográficos de *Crónica de Berlín* (*Berliner Kronik*) Benjamin apunta cómo su padre, en su afán por asentar las relaciones comerciales con las empresas con las que trataba, instaura una relación funcional entre el tiempo de ocio familiar y la esfera del trabajo para fortalecer sus acuerdos comerciales. Es así cómo su padre aspira a sacar el mayor rendimiento económico del tiempo libre: planteando la utilización del mismo ocio, o divertimento, en el área de su opuesto: el mundo laboral.

Pero por lo que respecta a mí, lo que tuvo un efecto más persistente fue el temerario intento que una tarde emprendió mi padre de reconducir también las diversiones [*Zerstreuungen*] de la familia hacia esa armonía con sus empresas comerciales que ya había sabido crear en las necesidades restantes (Benjamin 1996e: 222).<sup>265</sup>

¿No sería un paso similar al que se dio en la transformación de la ociosidad en ocio? El valor mercantil se presenta en ambas transformaciones (tanto de la ociosidad al ocio como del ocio al intercambio comercial) como el factor de cambio, lo que altera en esencia la naturaleza de esas actividades. En el último giro, del ocio al ámbito laboral, se aprecian aún más aumentadas las intenciones mercantiles en el consumo del tiempo. Este mismo caso es tratado por Benjamin en “Pequeña historia de la fotografía” de la siguiente forma: “Y es que hoy la auténtica realidad ha pasado ya a lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas (véase la fábrica, por ejemplo) impide que las mismas salgan fuera” (2007b: 401). Esta nueva realidad funcional de las relaciones humanas se hace patente tanto en el campo del trabajo como en la esfera privada, derivada de las nuevas formas de producción que transforman el ámbito de la experiencia humana en todos sus niveles.

### La distracción que salva

Tras los distintos grados de esta escala negativa de *Zerstreuung*, sorprende cómo la mercancía como alienación congenia con la esfera real o de lo elevado en el

265 “Was aber mich betrifft, so wirkt am nachhaltigsten der tollkühne Versuch, welchen mein Vater eines abends unternahm, um auch die Zerstreuungen der Familie in jene Harmonie zu seinen Kommerziellen Unternehmungen zu bringen, die er für ihre sonstigen Bedürfnisse herzustellen gewußt hatte” (Benjamin 1996c: 499).



siguiente extracto procedente del escrito “Un marginal se hace notar”<sup>266</sup> (*Ein Außenseiter macht sich bemerkbar*) de 1930. Este texto se encuadra en la sección de “Críticas y reseñas” (*Kritiken und Rezensionen*) y resulta ser una reseña del libro de Kracauer *Los empleados* (*Die Angestellten*). El extracto es el siguiente: “Y el autor ha descendido hasta los anuncios en las revistas de empleados, con vistas a revelar aquellos elementos principales que parecen encontrarse enigmáticamente ocultos entre las fantasmagorías de brillo y juventud, formación y personalidad” (Benjamin en Kracauer 2008a: 98).<sup>267</sup> En él se tratan los productos de la falsa conciencia, la fantasmagoría, además de la fantasía y el sujeto real o esfera de lo elevado. Benjamin argumenta que es posible encontrar al, denominado por él, “sujeto real” a través precisamente de todo un conjunto de artificio y consumo. Nuestro autor cree en la coexistencia de ambos mundos simultáneamente: el del artificio y el de lo real. Es más, considera la posibilidad de llegar a la esfera de lo elevado a través de lo más mundano. Un modo de traspasar esa esfera fantasmagórica y llegar a ese elemento real es mediante la producción del autor, capaz de extraer del artificio el elemento más elevado a través de su obra. Pese al entorno de artificialidad, la calidad o extensión de lo real no decrecen para él, sino que encuentran en la cohabitación con otros productos de la técnica de una sociedad industrial y de consumo un modo de seguir presentes. Por otra parte, al decir lo siguiente, quizá también Benjamin esté realizando la misma crítica que antes de los movimientos de izquierda, cuando estos hacen de la miseria un elemento de consumo.<sup>268</sup> “Pero lo más elevado no se contenta con la existencia fantasmagórica, y se introduce, por su parte, en la vida cotidiana de la empresa, de un modo tan enigmático como lo hace la miseria en el brillo de la dispersión” (Benjamin en Kracauer 2008a: 98).<sup>269</sup>

La misma capacidad para extraer grandes valores entre lo más mundano, se explica más detalladamente en su “Literatura infantil”:

Pero no debe imaginarse que el sustento vigoroso y sustancial pueda llegar al adolescente sólo a partir de las obras maestras de un Cervantes, Dickens, Swift o Defoe. También es asequible, aunque de ninguna manera por completo, en algunas obras de literatura barata, tal y como se presentó simultáneamente con el auge de la civilización técnica y aquella nivelación de la cultura en conexión con ella. Fue

266 También traducido como “Un extraño se da a conocer” (Frisby 1992: 286). Al no encontrarse todavía traducida por la editorial Abada tomaremos el título “Un marginal se hace notar” de la versión traducida al español del libro de Erdmut Wizisla *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*.

267 “Und der Verfasser ist bis in die Inserate der Angestelltenzeitungen herabgestiegen, um jene Hauptsachen ausfindig zu mache, die in den Phantasmagorien von Glanz und Jugend, Bildung und Persönlichkeit vexierhaft eingebettet erscheinen” (Benjamin 1989d: 223-224).

268 Tal y como veíamos en las páginas 243 y 244 de esta tesis.

269 “Aber das Höhere begnügt sich nicht mit der Phantasieexistenz, und setzt sich seinerseits im Alltag des Betriebes genau so vexierhaft durch wie das Elend im Glanz der Zerstreuung” (Benjamin 1989d: 224).

entonces cuando se consumió el desmantelamiento de las viejas esferas jerárquicas de la sociedad. Esto significó que las sustancias más nobles y refinadas se habían hundido a menudo en el fondo, y así sucede que el más clarividente encuentra los elementos que busca en vano en los documentos reconocidos de la cultura precisamente en las profundidades de la obra literaria o pictórica (Benjamin 1992a: 256).<sup>270</sup>

Minúsculos fragmentos sumergidos y dispersos en las profundidades más allá de la superficie de consumo contienen la sustancia de las grandes obras. En ese caso, sería el lector el que, a modo de coleccionista, habría de recomponer las piezas de ese “otro mundo” de sustancia elevada y dar un sentido a esos hallazgos a través de piezas culturales más desapercibidas.

Pero quizá la ocasión donde más claramente podamos identificar la distracción con una solución sea en *La obra de los pasajes*, donde se presenta como la posible alternativa a la enfermedad de la época, el tedio: “El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. ‘No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse [*Zerstreuung*]’” (Benjamin 2005: 134).<sup>271</sup> La enfermedad identificada con “la desgana vital, la profunda desazón” podría ser atajada (temporalmente) por el entretenimiento y la diversión, pues el médico recomienda al paciente asistir a un espectáculo del cómico Deburau. Aunque esto no es posible, dado que el paciente resulta ser el propio Deburau. Este pasaje razonaría, por otra parte, la necesidad de disipación de las masas en la industria de recreo y por ende, en las mercancías. Kracauer, a tenor de la publicidad, lo expresa de esta manera: “Uno se entrega a su mirada estupefacta y el gran agujero oscuro se vivifica con la apariencia de una vida que a nadie pertenece y a todos consume” (Kracauer 2006: 182). Este tipo de distracción se relaciona en realidad con la supervivencia del sujeto condenado a la alienación del sistema productivo, por lo que su entrega a las disipaciones supone una temporal tabla de salvación. Lo que Benjamin pretenderá es exponer la posibilidad de combatir tal alienación con los mismos medios técnicos que la producen de la mano del arte y de la crítica. Por otra parte, Buck-Morss apunta que el propio proyecto de los pasajes de Benjamin “podría ser leído como psicoterapia colectiva para una clase revolu-

270 “Nur denke man nicht, die substantielle, kräftige Nahrung könne dem Heranwachsenden nur aus den Meisterwerken eines Cervantes oder Dickens, Swift oder Defoe kommen. Sie liegt genauso in gewissen, freilich durchaus nicht allen, Werken der Kolportage, wie sie gleichzeitig mit dem Aufschwung der technischen Zivilisation und jener Nivellierung der Kultur auftrat, die nicht ohne Zusammenhang damit war. Der Abbau der alten sphärisch gestuften Lebensordnungen war damals vollendet. In ihm waren gerade die feinsten, edelsten Substanzen oft zuunterst geraten und so kommt es, daß der tiefer Blickende gerade in den Niederungen des Schrift- und Bildwerks die Elemente findet, die er in den anerkannten Kulturdokumenten vergeißt sucht” (Benjamin 1992a: 256).

271 “Der Patient klagte über die Krankheit der Zeit, Unlust zu Leben, tiefe Verstimmungen, Langeweile. „Ihnen fehlt nichts, sagte nach eingehender Untersuchung der Arzt. Sie müßten nur ausspannen, etwas für ihre Zerstreuung tun” (Benjamin 1996a: 165).

cionaria que estaba sufriendo los síntomas de la impotencia” (2005a: 32). De esta manera, nuestro autor se aplicaría su propia teoría del intelectual activo presente en “El autor como productor”, poniendo en práctica lo que plantea en sus escritos.

### Distracción y destrucción

En la traducción en castellano de *La obra de los Pasajes* se emplea la distracción (*Zerstreuung*) dentro de una construcción lingüística equivalente a “destruir la apariencia” (*Zerstreuung des Scheins* –Benjamin 2005: 468–). Igualmente ocurre con otro ejemplo similar a esta expresión de la misma obra (*Zerstreuung dieses Augenscheins* –Benjamin 2005: 489–). Además, en una carta a Max Horkheimer en abril de 1938, aparece *Zerstreuung* dentro de la construcción “*Zerstreuung des allegorischen Scheins*” (Benjamin 2000a: 66), que viene a significar “la destrucción de las apariencias alegóricas”. Pese a ser la distracción en todos los ejemplos parte de una construcción hecha, podemos destacar que en ellos existe una correspondencia entre distracción y destrucción (*Zerstreuung* y *Zerstörung*) que se viene perfilando de lejos<sup>272</sup> e intuyéndose, como aquí, en detalles en apariencia irrelevantes, pero profundamente conectados con este plano de sentido. Es por ello que podríamos interpretar esa “destrucción de las apariencias” a base de distracción como el equivalente a un desmantelamiento de la misma fantasmagoría o del aspecto cultural de la imagen gracias al impacto en forma de *shock* presente en la “recepción en la distracción”.

### 8. b. Ablenkung

#### Desviación

Unas anotaciones concernientes al *Origen del drama barroco alemán* dan el pistoletazo de salida al análisis de este nuevo término. En ellas, Benjamin habla de la metodología con la que se elaboran los “principales conceptos” (*obersten Begriffe*) de la producción estética. En sus comentarios afirma que el empleo de la deducción en materia estética, implica también un tipo de inducción conectada con la abstracción. Este tipo de deducciones no son tan efectivas como en un método genuinamente deductivo, posible fuera de este ámbito. En este caso, la correcta clasificación garantizada por la deducción peligraría por la excesiva distracción (*Ablenkung*) provocada por el análisis de los detalles derivados de la inducción.

Con razón divisa [Benedetto Croce] en una clasificación, como el andamiaje de las deducciones de la filosofía del arte, el peligro de una desviación [*Ablenkung*] excesiva en la intención contemplativa de los detalles, de la obra misma, lo que

272 Recordemos cómo esta misma relación entre distracción y destrucción se repite en el contexto de “La obra de arte. Véase para ello lo tratado en la página 211 de esta tesis.

favorece una crítica superficialmente esquemática (Benjamin 1990c: 944).<sup>273</sup>

La distracción se presenta aquí en forma de inducción, dado su interés por la particularidad y en contraposición al orden deductivo. Es por ello que la inducción-distracción se considera un efecto degradante de este orden, pues lo desvía de su principal cometido, que es la estructura. Mientras que Benjamin expone que el crítico Benedetto Croce considera la deducción una especie de andamiaje imprescindible y desestima la inducción como metodología, él sostiene que “la estructura metodológica de una eventual deducción filosófico-artística de lo genérico se basa en un método inductivo en conexión con uno abstractivo, en el que ante todo se alcanzan los conceptos principales” (Benjamin 1990c: 943).<sup>274</sup> Nuestro autor admite la faceta inductiva en el método deductivo dentro de un contexto estético, por lo que asume la convivencia de determinadas reglas de clasificación junto con el desorden que genera el análisis inductivo. En esta ‘contaminación’ de la deducción por la inducción destacaremos la relación entre inducción y abstracción, que responde a su vez al aislamiento presente en la alegoría del drama barroco alemán, equivalente a la detención en los detalles aparte del esquema general. Por otra parte, la abstracción funcionará de igual manera con la “recepción en la distracción”, ya que si el espectador recibe *shocks* que le conectan con otra temporalidad de su experiencia personal, también le abstraen puntualmente del transcurso de la película.

En conexión con todo ello, otro fragmento del mismo libro habla del tipo de absorción alegórica que se da en el melancólico:

De hecho, la arrogante ostentación con la que el objeto más banal parece emerger de las profundidades de la alegoría cede pronto el paso a su desconsolado rostro cotidiano, y así a la participación absorta [*versunkenen*] del enfermo en lo aislado [*Vereinzelten*] e ínfimo le sigue aquel desilusionado dejar caer un emblema ya vacío [...] (Benjamin 2007a: 404).<sup>275</sup>

En este caso, la alegoría que relacionábamos con la inducción supone aquí la manera de leer el mundo del melancólico, que le conduce a una absorción transitoria en los objetos.

273 “Mit Recht erblickt er [Benedetto Croce] in einer Klassifikation als dem Gerüst kunstphilosophischer Deduktionen, die Gefahr einer intensiven Ablenkung der betrachtenden Intention vom Einzelnen, vom Werke selbst zu Gunsten einer oberflächlich schematisierenden Kritik” (Benjamin 1990c: 944).

274 Traducción de “[...] die methodische Struktur einer etwaigen kunstphilosophischen Deduktion der Gattungen beruht auf dem induktiven in Verbindung mit einem abstrahierenden Verfahren, in welchem zunächst die obersten Begriffe erreicht werden” (Benjamin 1990c: 943).

275 “Wohl räumt die hochfahrende Ostentation, mit welcher der banale Gegenstand aus der Tiefe der Allegorie hervorzustoßen scheint, bald seinem trostlosen Alltagsantlitz den Platz, wohl folgt der versunkenen Anteilnahme des Kranken am Vereinzelten und Geringen jenes enttäuschte Fallenlassen des entleerten Emblems [...]” (Benjamin 1990a: 361).

### Distracción y corrupción

En “La vida de los estudiantes” (*Das Leben der Studenten*) Benjamin emplea *Ablenkung* dentro de la expresión “desvío de la llamada interior” (*Ablenkung von der Ruf Stimme*), equivalente en este contexto a un alejamiento de lo más valioso en el estudiante, capaz de originar un brillante futuro.

Todas estas instituciones de la vida [bares y cafés] son un mercado de lo provisional, tal como lo son, del mismo modo, la actividad en clases y cafés, simples maneras de llenar el tiempo vacío de la espera, y un desvío [*Ablenkung*] de la exhortación a construir la vida desde el espíritu unificado de creación, de juventud y eros (Benjamin 2007b: 88).<sup>276</sup>

Si lo comparamos con el texto que hacía referencia a la fisiología de los cafés en el que aparecía *Zerstreuung*,<sup>277</sup> podemos observar que en ambos se está tratando el tema de los cafés desde perspectivas muy diferentes. Las dos coinciden en que son un foco de distracciones, pero, sin embargo, para el burgués adulto el café supone una salida para combatir la alienación en su trabajo y la presión de su familia, mientras que para el estudiante se plantea como el origen de su posible corrupción: “Mientras a ello [a seguir los preceptos que determinan la vida de los creadores] se sustraigan, su existencia los castigará con la fealdad, e incluso los apáticos se verán presa de la desesperanza” (Benjamin 2007b: 89). Esta postura puede tener una explicación en el hecho de que Benjamin fuese el presidente del Movimiento de Estudiantes Libres en sus días de estudiante universitario. Wizisla nos cuenta que la pertenencia a este movimiento influye en sus primeros textos, donde aparece “un concepto idealista de la formación” (Wizisla 2007: 20). Además, nos cuenta que “El joven Benjamin entendía a docentes y estudiantes como una comunidad dedicada al conocimiento, concebía la ciencia libre como un valor en sí y criticaba la ‘adulteración’ que convertía ‘el espíritu creador en espíritu profesional’ ” (Wizisla *op. cit.*: 331).

Otro detalle a tener en cuenta en el resto del texto es la exaltación de la soledad para el estudiante y cómo su aceptación puede hacer fructificar una vida ejemplar. En este sentido, los cafés donde se reúnen los estudiantes se convierten en lugares a evitar para salvaguardar una vida digna como creador. La postura de Benjamin ante estos focos de distracciones, a los que considera una desviación del conveniente camino a seguir por la juventud, se empapa de un tinte moralista, incluso reaccionario. Es por ello que este temprano texto de 1915 contrasta con otras referencias posteriores de sus propias visitas a los cafés, en las que incluso llega a considerarlos laboratorios de producción.

276 “Diese Lebensinstitutionen alle sind ein Markt von Vorläufigem, wie das Treiben in Kollegien und Cafés, Ausfüllungen leerer Wartezeit, Ablenkung vom Ruf der Stimme, ihr Leben aus dem einen Geiste von Schaffen, Eros, Jugend aufzubauen” (Benjamin 1990a: 86).

277 Véase al respecto la página 242 de esta tesis.

Nada que ver con el esparcimiento superficial y escapista con los que en un principio los relacionaba. Él mismo nos cuenta en *Crónica de Berlín* que parte de la escritura de *Origen del drama barroco* alemán la lleva a cabo en el Café Princesa, “cerca de una banda de jazz cualquiera y, consultando mis hojas y notas sin que se notase” (Benjamin 1996: 208). Y es él quien confirma esta predilección por los cafés como lugar de producción, cuando compara este lugar con la sala de una clínica y al proceso de escritura con una operación.<sup>278</sup>

POLICLÍNICA. El autor concreta el pensamiento en la mesa de mármol del café. Se produce una larga observación, pues el autor aprovecha el tiempo en que el vaso (la lente con que examina al paciente) no está todavía dispuesto ante él. Saca su instrumental muy poco a poco: la estilográfica, el lápiz y la pipa. Y los numerosos parroquianos, colocados en forma de anfiteatro, son su público clínico. El café, servido y degustado como por precaución, aplica cloroformo al pensamiento. El autor piensa en algo que no tiene que ver con el asunto, igual que el sueño del narcotizado nada tiene que ver con lo que hace a la intervención quirúrgica. Así, actuando como el cirujano, él va dando sus cortes en los cuidadosos lineamientos que traza la escritura, en su interior desplaza los acentos, cauteriza las excrecencias de las palabras, intercala, como costilla artificial, algún extranjerismo. Por último, la puntuación le cose todo con sus finas puntadas y el cirujano paga finalmente unas pocas monedas al camarero, o sea, su asistente (Benjamin 2010a: 71).<sup>279</sup>

En otras ocasiones, el café también le sirve como punto de información sobre el decurso de los acontecimientos durante su exilio (como cuando allí lee los diarios<sup>280</sup>), al mismo tiempo que supone una pausa en su trabajo. Un descanso no precisamente fugitivo, sino que constituye más bien un respiro necesario. Por último, son estos lugares los que, además de generar parte de su producción, le permiten reflexionar en un plano mucho más personal, tal y como nos cuenta

278 Recordemos que aplica la misma metáfora en el contexto cinematográfico, en concreto al operador de cámara: “La actitud del mago, el cual cura al enfermo por la sola imposición de manos, es diferente de la del cirujano, que interviene al enfermo. [...] Pero el cirujano se comporta justamente a la inversa: él disminuye mucho la distancia que le separa del paciente –dado que penetra en su interior– mientras que la aumenta sólo un poco, en virtud del cuidado con el que se mueve su mano entre los órganos. En una palabra [...] en el instante decisivo el cirujano renuncia a enfrentarse con su enfermo digamos de hombre a hombre; se adentra en él operativamente” (Benjamin 2008a: 73).

279 “POLIKLINIK. Der Autor legt den Gedanken auf den Marmortisch des Cafés. Lange Betrachtung: denn er benutzt die Zeit, da noch das Glas –die Linse, unter der er den Patienten vornimmt – nicht vor ihr steht. Dann packt er sein Besteck allmählich aus: Füllfederhalter, Bleistift und Pfeife. Die Menge der Gäste macht, amphiteatralisch angeordnet, sein klinisches Publikum. Kaffee, vorsorglich eingefüllt und ebenso genossen, setzt den Gedanken unter Chloroform. Worauf der sinnt, hat mit der Sache selbst nicht mehr zu tun, als der Traum des Narkotisierten mit dem chirurgischen Eingriff. In den behutsamen Lineamenten der Handschrift wird zugeschnitten, der Operateur verlagert im Innern Akzente, brennt die Wucherungen der Worte heraus und schiebt als silberne Rippe ein Fremdwort ein. Endlich näht ihm mit feinen Stichen Interpunktion das Ganze zusammen und er entlohnt den Kellner, seiner Assistenten, in bar” (Benjamin 1991a: 131).

280 Asunto que se tratará más adelante, en la página 280 de esta tesis.



Sontag: “Una vez, nos dice, aguardando a alguien en un el Café des Deux Magots, en París, logró dibujar un diagrama de su vida: era como un laberinto, en que cada relación importante figura como ‘una entrada al laberinto’ ” (1987: 131).

### 8. c. *Zerstreutheit*

Distracción como despiste

Comencemos ahora con el término que comparte su raíz con *Zerstreuung*. El siguiente extracto pertenece al comentario de los escritos de Kafka, en “Ensayos estéticos y literarios” (*Literarische und ästhetische Essays*), donde describe una anécdota de la infancia del protagonista con su hermana:

“Era verano”, así comienza el “Golpe al portón”, “un día caluroso. Pasé junto a un portón de camino a casa con mi hermana. No sé si ella lo golpeó con premeditación, o por despiste [*Zerstreutheit*], o simplemente amenazó con el puño y no golpeó en absoluto”. La mera posibilidad del suceso mencionado en tercer lugar hace que los anteriores, que en un primer momento parecían inofensivos, se presenten bajo una luz distinta (Benjamin 1989b: 428-429).<sup>281</sup>

*Zerstreutheit* se propone como una de las tres posibilidades que conducen a la hermana a golpear la puerta: 1) por voluntad propia, 2) por descuido (*Zerstreuung*) o 3) emulando el golpe sin darlo. En este caso, nuestro término se refiere a la falta de atención o a una ausencia de sí, que conlleva golpear la puerta sin premeditación o a sufrir un accidente que lleva a cerrar la puerta.<sup>282</sup> En una de sus anotaciones, Benjamin vuelve a referirse al mismo pasaje de la hermana de Kafka y la puerta cochera. Sin embargo, esta vez se centra en hablar de la postura de un Kafka que en sus escritos suele optar por no determinar algo tajantemente, sino por servirse de lo impreciso de un elenco de opciones sin resolución, como en el caso de “Golpe al portón”. Según este planteamiento, el concepto presente en *Zerstreutheit* como una dispersión de base se reflejaría en el carácter no resolutivo de los escritos kafkianos, donde de la variedad de los posibles no se toma ninguna elección, sino que las opciones aparecen como potenciales.

Continuando con el comentario sobre las obras de Kafka, Benjamin sostiene que en *El Proceso* y *El Castillo* los personajes principales y los ayudantes poseen actitudes de absorción y despiste respectivamente: “El ‘tejer sin alzar la vista’,

281 “ ‘Es war im Sommer’, so beginnt der ‘Schlag ans Hofor’, ‘ein heißer Tag. Ich kann auf dem Nachhauseweg mit meiner Schwester an einem Hofor vorüber. Ich weiß nicht, schlug sie aus Mutwillen ans Tor oder aus Zerstreutheit oder drohte sie nur mit der Faust und schlug gar nicht.’ Die bloße Möglichkeit des an der dritten Stelle erwähnten Vorhangs läßt die vorangehenden, die zunächst harmlos erschienen, in ein anderes Licht treten” (Benjamin 1989b: 428-429).

282 Además, otro apunte sobre el mismo pasaje también incide sobre la tercera opción en los mismos términos que se plantean aquí.



que Bachofen<sup>283</sup> conoce en las ‘tres anus textrices’ [tres viejas tejedoras], se puede distinguir también en los personajes principales de *El Proceso* y *El Castillo*. Frente a ello, el despiste [*Zerstreutheit*] de los ayudantes” (Benjamin 1989c: 1193).<sup>284</sup> El “tejer sin alzar la vista” en Bachofen responde a una actividad continuada sin interrupción, muy próxima a la dinámica desarrollada en las cadenas de montaje industrial de la época. Esto denota un tipo de absorción no tanto del lado de la pasividad, sino de la impasibilidad. Como contraste, nombra el “despiste de los ayudantes” (*die Zerstreutheit der Gehilfen*), que aquí equivaldría a una liberación del punto de anclaje de la atención y que en el caso de los personajes principales es la que domina su actividad.

### Distracción como carácter

Pasemos ahora a la reseña contenida en “Críticas literarias” (*Kritiken und Rezensionen*) donde Benjamin escribe sobre George Moore, según él, un “gran narrador” (*großer Erzähler*) (1989d: 123). En cuanto a sus valores como escritor, destaca “su mundo anárquico” (*seine Welt ist gesetzlos*) en el que “lo atmosférico es lo más significativo” (*ist das Atmosphärische die Stärke*) (ibíd.). Es por ello que lo compara con figuras de la pintura como Alfred Sisley o Berthe Morisot y resalta lo excepcional de su carácter anárquico. La cualidad de distraído que comporta aquí *Zerstreutheit* es entendida como algo que, aunque en principio se pudiera destacar por sus connotaciones negativas (“mundo anárquico”, “impulsos”), Benjamin la considera una característica distintiva del estilo literario, tal y como sucedía con otros autores como Fourier y Wilder.<sup>285</sup> Una cualidad que, además en este caso, aportaría frescura a la obra: “Él [George Moore] se ha definido a sí mismo con la versatilidad y la dispersión [*Zerstreutheit*] de su creación. Si ellos le llevaran a lo más alto, le reportarían algo: la maravillosa frescura de sus obras” (Benjamin 1989d: 123).<sup>286</sup> La diferencia en la elección del sustantivo respecto de los anteriores podría deberse a que en Moore esta distracción (*Zerstreutheit*) se da más bien como una cualidad potencial, mientras que en el caso de Fourier y Wilder, su distracción (*Zerstreuung*) resulta más bien una faceta confirmada.

283 Su nombre completo es Johan Jacob Bachofen, del que Benjamin escribe un par de recensiones en 1926 y en 1934.

284 “Das ‘Weben ohne aufzublicken’, das Bachofen an den *tres anus textrices* kennt, kann man auch an den Hauptpersonen des ‘Prozesses’ und des ‘Schlosses’ erkennen. Demgegenüber die *Zerstreutheit* der Gehilfen” (Benjamin 1989c: 1193).

285 Véanse las páginas 237 y 238 de esta tesis.

286 “Diese Verwandtschaft, diese Isolierung bezeichnen ebenso genau sein Können wie die Grenzen seiner Bedeutung. Er hat sie mit der Wendigkeit und *Zerstreutheit* seines Schaffens sich selber gesetzt. Wenn die ihn aber um das Höchste brachten, so haben sie ihm dafür doch eines geschenkt: die wunderbare Frische seiner Schriften” (Benjamin, 1989d: 123).

## Distracción y traslado

Pasando a un plano más materialista de *Zerstreutheit*, Benjamin declara abiertamente la valoración positiva de este concepto en un texto llamado “Nápoles” (*Neapel*), cuya autoría comparte con Asja Lascis. En él aparece: “¡Bello desorden [*Zerstreutheit*] en el almacén!” (Benjamin 2010a: 258).<sup>287</sup> También encontramos de él otra versión traducida que merece la pena rescatar: “¡Feliz distracción [*Zerstreutheit*] la de los depósitos de mercadería!” (Benjamin 1992c: 22).<sup>288</sup> Aquí la distracción se identifica con una forma de consumo que tiene la capacidad de trasladar al cliente a otra parte, lejos de su vida diaria, gracias a la fantasmagoría de la mercancía. Los puestos callejeros que se describen en el texto transforman una calle de la ciudad de Nápoles en un espacio “comparable a las galerías de los cuentos” (Benjamin 2010a: 258), convirtiéndose así en un lugar de ensueño, en el que no hay que mirar a los lados para no ser “tentado por el diablo” (ibíd.), embaucado o atraído. Y es que en plena competencia de atractivos, los diferentes puestos se alternan como fuentes de distracción, sometiendo a los consumidores a un permanente cambio entre estímulos. Este paseo de la mirada sobre la mercancía se repite en otros textos como aquél sobre el mercado diario de Riga de título “ESTEREOSCOPIO” y en “NO VENAL”, dedicado al gabinete mecánico en la feria de Lucca, en Italia.

Pero, aparte de ese desplazamiento continuo de la mirada y del propio traslado del cuerpo entre los puestos, lo que importa es el tercer movimiento por el que el sujeto se traslada ‘a otros mundos’. Nos da a entender así una huida a otro lugar en tiempo presente, como a los cuentos de hadas con los que Benjamin compara la calle de Nápoles. Esto es posible gracias a la fantasmagoría de la mercancía que, en contraste con el transcurrir de la vida diaria, hace aparecer otras esferas dentro de la presente, tal y como también indica nuestro autor en “Parque Central”: “Arrancar las cosas de lo que son sus contextos habituales—algo normal para las mercancías en el estudio de su exposición—” (Benjamin 2008a: 277). En este caso, el consumidor potencial que admira estos productos, del mismo modo que el coleccionista con sus piezas de colección, percibe esta otra capa de sentido aparte de su valor de uso presente en los objetos.

## Esparcir y disgregar

El coleccionista también aparece relacionado con la distracción dentro de *La obra de los pasajes* en aquel fragmento donde también aparecía *Zerstreuung*,

287 “Glückselige Zerstreutheit im Warenlager!” (Benjamin 1991a: 313).

288 En este caso hemos incluido dos versiones en castellano (de Abada y de Imago Mundi respectivamente) para mostrar la diferencia entre dos traducciones del mismo texto.

y que ya tratamos en su correspondiente apartado. Es el siguiente: “Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión [*Verworrenheit*] y la dispersión [*Zerstreutheit*] en que se encuentran las cosas del mundo” (Benjamin 2005: 229).<sup>289</sup> *Zerstreutheit* aparece aquí como el estímulo que empuja al coleccionista a establecer su orden, identificándose con una cualidad del mundo dispersa y confusa. Esa “conmoción” también podemos apreciarla en el siguiente pasaje procedente de “Voy a desembalar mi biblioteca”:

Tengo que pedir que se trasladen conmigo hasta el desorden de las cajas abiertas, al aire lleno de polvo de madera, al suelo ya cubierto enteramente de papeles rotos, a las pilas de libros que ahora vuelven a salir a la luz tras dos años de total oscuridad, para compartir en cierta forma el estado de ánimo no elegíaco, sino tenso y nervioso, que todo esto provoca en quien es un auténtico coleccionista (Benjamin 2010a: 337).

Mientras *Zerstreutheit*, en calidad de desorden, se presenta como una situación natural; el coleccionista, al imponer un orden dentro de ese contexto, somete su entorno artificiosamente a una voluntad propia y crea un mundo particular por medio de la selección y el orden aplicado. De esta manera, la colección equivaldría no sólo a una reagrupación, sino también a un aporte de sentido.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que el orden designado por el coleccionista en su selección ha de entretorse dentro de la propia dispersión del mundo. Quizás por esta razón Benjamin establece como canon del coleccionista “una especie de desorden productivo” (2005: 229). El conjunto de su colección, aunque ordenado según el sentido que le aporta el propietario, se ve obligado a adoptar la misma forma dispersa e irregular en la que se encuentran las cosas en el mundo. Un ejemplo de ello podría ser el de la colección de libros: “Pues de hecho lo irregular de una biblioteca se ve regularmente acompañada por el rigor perfecto del catálogo. Así la vida del coleccionista evoluciona en tensión dialéctica entre los polos del orden y el desorden” (Benjamin 2010a: 338). Si nos remitimos a la referencia anterior sobre George Moore en el que un “mundo anárquico” (Benjamin 1989d: 123) se hace presente a través de *Zerstreutheit*, éste sería otro ejemplo de “desorden productivo”, pues aunque sintoniza con la confusión del estado de las cosas en el mundo, selecciona unos elementos propios que le definen sin imponer otra forma que no sea la que viene dada en el (des)orden natural.

Si avanzamos en el texto de *La obra de los pasajes* aparece de nuevo *Zerstreutheit* en relación al fragmento de lo alegórico. Benjamin establece una oposición diametral entre el coleccionista y el alegórico, aunque de forma más bien ambigua, ya que también muestra las influencias que se ejercen recíprocamente entre las dos figuras. Es entonces cuando se plantea la relación entre el “desorden

289 Véase la página 233 de esta tesis.

productivo o creativo”, que antes asociaba con el coleccionista, y el fragmento alegórico: “Queda por investigar cuál es la relación entre dispersión [*Zerstreutheit*] del atrezo alegórico (del fragmento) y este desorden creativo [*schöpferischen Unordnung*]” (Benjamin 2005: 229).<sup>290</sup> Pues, según él, “No por ello [por su oposición] deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista” (Benjamin 2005: 229).

### 8. d. *Bilderflucht*

Un modo fluido

Esta palabra inventada por Benjamin, *Bilderflucht*, es quizá el término más particular de nuestra selección. Se identifica con un flujo constante de la misma materia renovada en tanto se manifiesta. Siempre del mismo modo, pero nunca lo mismo, pues de lo contrario, perdería su efecto sorprendente. En sus textos, podemos distinguir dos tipos de *Bilderflucht*: el relacionado con la alegoría (en tres ejemplos de *La obra de los Pasajes*) y el concerniente al contexto cinematográfico (en los textos relativos a “Sobre algunos motivos en Baudelaire” –*Über einige Motive bei Baudelaire*–). Un carácter común del que participan los tres ejemplos relacionados con la alegoría es el de “la consolidación del desasosiego” (*erstarrten Unruhe*).

La primera aparición en la que nos encontramos este término procede de dos anotaciones tachadas en los apuntes de Benjamin. La primera anotación es: “La fugacidad de imágenes [*Bilderflucht*] –para la consolidación del desasosiego [*erstarrten Unruhe*]”<sup>291</sup> (Benjamin 1990c: 1220).<sup>292</sup> La segunda anotación:

*Encontramos aquí una imagen de Baudelaire. Se la puede comparar con la imagen en una cámara. Es la tradición [Überlieferung] la que acercó la cámara al objeto; no habría nada menos ... [Frase nueva:] desplazarla no parece oportuno... [Frase nueva:] Encontramos aquí una imagen de Baudelaire. Se la puede comparar con la imagen en una cámara. La tradición es la cámara y forma parte del instrumental de la teoría crítica, que se conforma con, en cierta manera con [sic] percibir unas condiciones*

290 “In welcher Art von Beziehung die Zerstreutheit der allegorischen Requisiten (des Stückwerks) zu dieser schöpferischen Unordnung steht, bleibt zu untersuchen” (Benjamin 1996a: 279).

291 En *Fragmentos de la modernidad* de Frisby esta expresión aparece traducida como “desasosiego petrificado” (1992: 422) y en Abada aparece como “inquietud coagulada” (Benjamin 2008a: 273 y 275). En esta última edición nos informan de que es una frase extraída del poema de Keller “Derecho perdido, felicidad perdida” (*Verlorenes Recht, verlorenes Glück*) (Benjamin 2008a: 273). Nosotros traduciremos *erstarrten Unruhe* como “consolidación del desasosiego” ya que consideramos que el término “coagulada” da a entender una parálisis que no se corresponde con el concepto que Benjamin maneja aquí. No es la paralización, sino la perpetuación de la inquietud o el desasosiego lo que se pone en juego en esta expresión. Dado que las imágenes se vuelcan continuamente sobre el receptor, sean literarias o cinematográficas, establecen cierto desasosiego en términos de excitación, al no poderse fijar la atención sobre ninguna imagen en concreto.

292 “Die Bilderflucht – zur erstarrten Unruhe” (Benjamin 1990c: 1220).

*de luz favorables. Entonces clama por la filmación* (Benjamin 1990c: 1220).<sup>293</sup>

En la primera anotación encontramos una alusión directa a *Bilderflucht* como condición de la paradójica consolidación del desasosiego. Es al compararlo con la cita que presentamos a continuación cuando advertimos lo positivo de la expresión: “En el trabajo realizado sobre Fuchs he mostrado ya cómo el ‘sosiego’ [*Gemütlichkeit*] de mediados de siglo XIX se encuentra por su parte conectado con tal fundada parálisis [*Erlahmen*] de la fantasía social” (Benjamin 2008a: 271). Si el sosiego del XIX conduce a la “parálisis de la fantasía social”, podríamos imaginar que la consolidación del desasosiego por parte del cine, entre otros, contribuiría a poner en funcionamiento esa capacidad.

Respecto a la segunda anotación, podemos deducir ciertos conceptos a partir de las frases sueltas e incompletas que contiene. Comparando a Baudelaire (o quizás a su poesía) con una cámara, Benjamin se refiere a la tradición (*Überlieferung*) (en el sentido de transmisión) de las imágenes de la cámara cinematográfica (*Kamera*) y a la manera de hacerlo como *Bilderflucht*. A partir de ahí, sabemos que la cámara es el instrumento que transmite las imágenes, *Bilderflucht* es el modo (un flujo de imágenes), la función de la cámara es transmitir (como tradición) y el agente que lo hace es la teoría crítica. Esta teoría se sirve de la transmisión de imágenes para volcar sus postulados en las masas que mantengan una actitud favorable hacia ella. Y –tal y como sostiene en la primera versión de “La obra de arte”– en el caso del cine, esta transmisión propiciaría un “autoconocimiento” y un “conocimiento de clase” (Benjamin 2008a: 34). Con todo ello Benjamin da a entender que tanto el poeta como la cámara transmiten imágenes y que gracias a la faceta de conductor de ambos consiguen no fijarse sobre ninguna de ellas. Esto impide la inmersión y mantiene el efecto alegórico de inquietud o desasosiego.

A partir de aquí, las apariciones de *Bilderflucht* abandonarán el contexto cinematográfico y aludirán a Baudelaire y al barroco en *La obra de los Pasajes*. Dentro de esta última categoría, Benjamin se refiere al ejercicio del *Bilderflucht* en la lírica como creación de imágenes continua, que lejos de avanzar hacia otro estado, se remite a existir para causar efecto, acto seguido envejecer y volver al principio. La idea de flujo se ve apoyada por un aumento de volumen progresivo. De esta forma, el medio alegórico y el cinematográfico coinciden en funcionar a la manera de un surtidor que vierte imágenes de forma continua sobre el receptor de la

293 “Ein Bild von Baudelaire liegt hierin vor. Man darf es dem Bilde in einer Kamera vergleichen. Es ist die Überlieferung, die diese Kamera an den Gegenstand heranführte; nichts wäre weniger [Neuensatz:] sie zu deplazieren, erscheint nicht angebracht [Neuensatz:] Ein Bild von Baudelaire liegt hier vor. Man darf es dem Bilde in einer Kamera vergleichen. Die Überlieferung ist diese Kamera und sie gehört zum Handwerkszeug der kritischen Theorie, die sich damit, gewissermaßen, damit [sic] begnügt, günstige Lichtverhältnisse wahrzunehmen. Dann schreit sie zur Aufnahme” (Benjamin 1990c: 1220).

obra de arte. La sucesión constante de imágenes mantiene el efecto perseguido: la activación continua del lector o del espectador sin dejarle mantenerse en otro estado que no sea el de un desasosiego continuo por la falta de estabilidad. Veamos el primer ejemplo en el que se relaciona a *Bilderflucht* con la alegoría:

Sobre la fugacidad de las imágenes [*Bilderflucht*] y la teoría de la sorpresa que Baudelaire compartía con Poe: “Las alegorías envejecen porque lo provocador forma parte de su esencia.” L[a] serie de publicaciones alegóricas en el barroco instaure una especie de fuga de imágenes [*Bilderflucht*] (Benjamin 2005: 333).<sup>294</sup>

En esta cita podemos destacar el hecho de que la continuidad de imágenes alegóricas en el barroco hace surgir un modo de *Bilderflucht*. Podríamos ser nosotros los que lo comparáramos ahora con las imágenes cinematográficas. Pues el mismo carácter perecedero de la alegoría que figura aquí se correspondería con la desaparición de cada fotograma de película fílmica durante el flujo de imágenes o proyección. Por otro lado, ese carácter sigue apareciendo en “Parque central” (*Zentralpark*), donde, en este caso, Benjamin se refiere a la “la inquietud coagulada” (*erstarrten Unruhe*) que antes asociaba con *Bilderflucht* en el contexto de la alegoría de Baudelaire:

Aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es al mismo tiempo tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada [*erstarrten Unruhe*]. Al impulso destructor de Baudelaire no le interesa en absoluto la abolición de su víctima (Benjamin 2008a: 273).<sup>295</sup>

También en *La obra de los pasajes* aparece la alegoría baudeleriana. Aquí Benjamin acusa una carencia en el uso de la alegoría por parte de Baudelaire respecto de otros autores como Shelley, puesto que el primero no “recurre a ella”, sino que suponemos que Benjamin piensa que simplemente ‘la deja aparecer’. Y es que nuestro autor cree que la distancia temporal de la alegoría ha de ser remarcada acudiendo a ella para acentuar así el efecto de sus imágenes.

Acerca de la dispersión de imágenes [*Bilderflucht*] en la alegoría. Engañó a menudo a Baudelaire sobre parte del resultado de sus imágenes alegóricas. Hay algo de particular que falta en el uso que Baudelaire hace de la alegoría. [...] El efecto impactante [*durchschlagende*] de este poema procede en gran parte de que se aprecia que Shelley recurre a la alegoría. Esto falta en Baudelaire. Precisamente el gesto de recurrir a ella, haciendo sentir la distancia del poeta moderno respecto

294 *Zur und zur Theorie der surprise, die Baudelaire mit Poe teilte: “Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört.” D<ie> Folge allegorischer Publikationen im Barock stellt eine Art Bilderflucht dar*” (Benjamin 1996a: 410).

295 “Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe. Dem destruktiven Impuls Baudelaire<s> ist nirgends an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt” (Benjamin 1990b: 666).



de la alegoría, permite incorporarla a las realidades más inmediatas. [...] Shelley domina la alegoría, Baudelaire es dominado por ella (Benjamin 2005: 376).<sup>296</sup>

En la misma obra, Benjamin particulariza con las cualidades que venimos tratando el tipo de poesía barroca:

Sobre la inquietud petrificada [*erstarrten Unruhe*] y la fuga de imágenes [*Bilderflucht*]: “Este mismo movimiento es peculiar de la lírica barroca. En sus poesías no se da ‘un movimiento progresivo, sino que aumentan el volumen [*Anschwellung*] desde dentro’. Para contrarrestar la tendencia al ensimismamiento [*Versenkung*], la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente.” Origen, p. 182 (cita de Fritz Strich) (Benjamin 2005: 333).<sup>297</sup>

Para hablar sobre *Bilderflucht*, aquí Benjamin escoge una cita de Fritz Strich donde explica su implicación en la poesía barroca. En ella nos hace ver cómo la alegoría no avanza hacia otra dirección u otro estado. Simplemente despliega su efecto sorpresa y envejece dentro de un surtido continuo de imágenes. Ellas hacen frente a la inmersión del lector al no dejar de turbarle, combatiéndola de forma continua a base de sorpresa y novedad. Sin duda, una cualidad que no deja de establecer correspondencias con la imagen cinematográfica que Benjamin planteaba en el ensayo sobre “La obra de arte”.

Por último, dentro de “Parque central” Benjamin distingue en el mismo Baudelaire ese desasosiego alegórico del que venimos hablando: “La inquietud coagulada [*Erstarrte Unruhe*] es también la fórmula para la imagen de la vida de Baudelaire, que no conoce ninguna evolución” (Benjamin 2008a: 275).<sup>298</sup> Una cualidad del poeta que, de alguna forma, vuelve a reiterar cuando dice: “el eminente refinamiento sensible de Baudelaire se mantiene libre de sosiego [*Gemütlichkeit*]” (Benjamin 2008a: 283). En este caso, la cualidad asociada a *Bilderflucht* no sólo supondrá una característica de la alegoría barroca o de las imágenes del cine, sino también una cualidad del poeta que, como más tarde veremos,<sup>299</sup> tiene que ver con cómo entiende Benjamin la figura del autor: en términos de continuo esfuerzo.

296 “Zur Bilderflucht: in der Allegorie. Sie hat Baudelaire oft um einen Teil des Ertrages seiner allegorischen Bilder betrogen. Eines insbesondere fällt bei Baudelairens Gebrauch der Allegorie aus. [...] Die durchschlagende Wirkung dieses Gedichts rührt zum großen Teil daher, daß Shelleys *Griff* nach der Allegorie spürbar ist. Dieser Griff fällt bei Baudelaire aus. Gerade dieser Griff, der die Distanz des modernen Dichters von der Allegorie fühlbar macht, erlaubt es, ihr die unmittelbarsten Realitäten einzuverleiben. Mit welcher Direktheit das geschehen kann, davon gibt das Gedicht von Shelley den besten Begriff. [...] Shelley beherrscht die Allegorie, Baudelaire wird von ihr beherrscht” (Benjamin 1996a: 468).

297 “Zur erstarren Unruhe und zur Bilderflucht: ‘Der barocken Lyrik ist die gleiche Bewegung eigentümlich. In ihren Gedichten ist >keine fortschreitende Bewegung, sondern eine Anschwellung von innen her. <Um der Versenkung Widerpart zu halten, hat ständig neu und ständig überraschend das Allegorische sich zu entfalten.’ Ursprung p 182 (Zitat von Fritz Strich)” (Benjamin 1996a: 410).

298 “Erstarrte Unruhe ist auch die Formel für Baudelairens Lebensbild, das keine Entwicklung kennt” (Benjamin 1990b: 668).

299 En la página 285 de esta tesis.



### 8. e. *Entrückung*

#### El rapto

Howard Eiland en su artículo “Reception in distraction” (2003) tan sólo alude a dos únicos términos equivalentes a distracción contraponiéndolos entre sí: *Zerstreuung* y *Entrückung*. Siendo este último el menos usado de todos los que recogemos en el corpus benjaminiano, sorprende que Eiland le dé tanta importancia como para establecer un binomio entre ambos. Por un lado, es indudable que *Zerstreuung* resulta esencial a la hora de tratar la cuestión de la distracción benjaminiana, ya que resulta ser una palabra ampliamente utilizada en este contexto y con gran cantidad de matices. Sin embargo, el segundo dista mucho de igualar el protagonismo del primero. A pesar de ello, podríamos entender esta elección teniendo en cuenta que Eiland presenta sus reflexiones acerca de este tema como deudas de un ensayo manuscrito de Lindsay Waters sobre Benjamin, todavía sin publicar en inglés, llamado “Walter Benjamin’s Dangerous Idea”.<sup>300</sup> Aunque en este texto Waters trate de manera directa la distracción benjaminiana apenas un par de veces, se deduce en él una oposición clara entre la distracción del espectador de cine y la inmersión contemplativa, relacionando la primera con una catarsis que permitiría a los espectadores reorganizarse socialmente, por lo que la plantea como peligrosa por desafiar al control (atencional) establecido. Podríamos deducir, entonces, que Eiland habría mantenido esta diferencia en su artículo, asumiendo el término *Zerstreuung* como aquel estado de distracción y *Entrückung* como una inmersión contemplativa, dejando así de lado términos mucho más numerosos como *Ablenkung*.

*Entrückung*, que simplifícadamente podríamos decir que equivale a un estado de hipnosis o trance, encarnaría para Eiland el carácter negativo de la distracción. Y en ese sentido, actuaría en paralelo al teatro dramático al que Brecht oponía su teatro épico, un teatro (el dramático) en el que el espectador participa de una absorción, que, acudiendo al vocabulario brechtiano, obedecería a términos como “magia”, “hipnosis”, “desorientación” o “trance”. Paradójicamente, es importante resaltar que, en los textos donde impera un sentido negativo, el concepto de distracción se presenta en forma de *Zerstreuung*, cuando en realidad es *Entrückung* el que encarna para Eiland esa dimensión negativa en términos de inmersión contemplativa. Esto se resolvería considerando que, en el contexto brechtiano, *Zerstreuung* (entendida como mero entretenimiento pasivo) y *Entrückung* no se plantean opuestamente, sino que el último es más bien la derivación del

300 Curiosamente el ensayo de Waters sí había sido publicado en sueco (“Walter Benjamin’s farliga ide”, *Smedjan* vol. 4, 1996, pp. 27-35) y en español (“La peligrosa idea de Walter Benjamin,” en *Las culturas del rock*, Pre-Textos, Valencia 1999, pp. 53-73).

primero, relacionándose los dos con un teatro dramático contrapuesto al suyo.

En cuanto a Benjamin, nuestro autor identifica *Entrückung* con el ensimismamiento o con una especie de arrobamiento, por lo que podemos considerar la distracción definida por *Entrückung* como un proceso en el que el hombre es transportado a una dimensión aparte de la presente. Pero, como veremos más adelante, al mismo tiempo esta distracción no deja de equivaler a un estado mental activo e incluso enriquecedor, en conexión con la memoria involuntaria. En el siguiente pasaje, extraído de “Imágenes de pensamiento” (*Denkbilder*), estudiaremos este nuevo término surgido durante una conversación entre Karl Wohlfkehl y su amigo Franz Hessel.

Yo llegué tarde aquella noche, y no recuerdo de qué estaban hablando [Wohlfkehl y Hessel]. Pero, ¿no es en el fondo toda verdadera conversación [*wahre Gespräch*] una especie de éxtasis [*Entrückungen*] en la que te detienes de repente, igual que en un sueño, sin tener la menor idea de cómo has alcanzado ese lugar? (Benjamin 2010a: 314).<sup>301</sup>

De esta manera relata Benjamin cómo asiste a lo que él denomina una “verdadera conversación” entre los dos amigos. En ella destaca la definición de la categoría “verdadera” como una sucesión de raptos en los que uno se ve transportado más bien inconscientemente. En este caso, *Entrückungen* equivale a una serie de abstracciones o fascinaciones provocadas por las palabras de los interlocutores. Sus intervenciones, más que interrumpirse entre sí, compondrían los tramos de un laberinto en el que Benjamin caminaría a la deriva. Es al despertar, al volver al tiempo presente, cuando surge la pregunta de “¿cómo se ha llegado hasta allí?”.<sup>302</sup> Esta serie de arrobamientos nada tienen que ver con el ‘dejarse llevar’ que Benjamin asocia con el mundo de la fantasmagoría cuando habla de la distracción en las exposiciones universales. Pues es imposible pensar que a alguien que participe de “una verdadera conversación”, aunque sólo sea como oyente en el caso de Benjamin, le gobierne un carácter pasivo.

A la hora de comparar la dinámica de esta conversación y la “recepción en la distracción” presente en el cine, repararemos en que mientras la primera se caracteriza por una sucesión de raptos, el espectador de cine experimentará una serie de *shocks*, derivados de la cualidad táctil de la película. La distinción entre raptos y *shocks* radica en que mientras los raptos ‘pierden’ mentalmente al participante en la deriva de la conversación verdadera,

301 “Worum sich das Gespräch der beiden [Wohlfkehl und Hessel] bewegte, ist mir entfallen. Ist im Grunde nicht jedes wahre Gespräch eine Folge Entrückungen, in der man wie im Traum mit einem Male einhält, ohne zu ahnen, wie man nun eigentlich an diese Stelle gelangt sei?” (Benjamin 1991a: 366).

302 El hecho de que Benjamin señale la escasez de las “verdaderas conversaciones” como la de Wohlfkehl y Hessel podría tener su correspondencia en la proliferación de la charla, fenómeno moderno caracterizado según Paolo Virno por ser “indiferente respecto a los contenidos que en cada momento roza” (2003: 34).

los *shocks* intentan reconectar al espectador con su propia condición física y de experiencia personal pasada. Gracias al siguiente fragmento seguiremos profundizando en la relación presente entre *Entrückung* y *shock*:

Habría que hablar de sucesos que nos sobrevienen como un eco cuya correspondiente llamada, el sonido que lo ha provocado, parece haberse desencadenado en algún momento de la oscuridad de la vida pasada. Con esto se corresponde, si no nos equivocamos, el hecho de que el *shock* [*Chock*] con el que entran instantes [*Augenblicke*] en nuestra conciencia como algo ya vivido casi siempre nos suceda en forma de un sonido. Es una palabra, un golpear o un susurrar, al que se le ha dotado del mágico poder de llevarnos de repente en un hechizo a la fría caverna del antaño, de cuya bóveda el presente sólo nos parece reverberar como un eco. Pero ya hemos indagado alguna vez la contraimagen de este ensimismamiento [*Entrückung*], del *shock* [*Chock*] con el que nos topamos con un gesto o con una palabra: cómo de pronto descubre uno a su lado un guante perdido o un antiguo bolso. Y del mismo modo que éstos nos sugieren un territorio extranjero que estaba ahí, así también hay palabras o gestos que nos sugieren ese extranjero invisible, el futuro, que se los dejó olvidados junto a nosotros (Benjamin, 1996e: 241-242).<sup>303</sup>

En este texto, *Entrückung* y el *shock* constituyen diferentes partes de la misma experiencia, pues uno es la contraimagen del otro. Por una parte, la distracción de *Entrückung* se asocia con la abstracción que provoca la rememoración del tiempo pasado. Por otra, el *shock* ocurre en el presente pero a la vez supone un eco del pasado que, a modo de resorte, vuelca en la temporalidad presente la experiencia pasada de *Entrückung*.

También merece la pena señalar que es en el plano acústico donde Benjamin distingue la mayoría de estos *shocks*, aunque después señala que textos o gestos (como cuando Benjamin hace referencia a Proust) también pueden darles origen. Habría que preguntarnos entonces si podríamos aplicar el mismo principio en el cine. Recordemos que en el ensayo sobre “La obra de arte” Benjamin ubica el *shock* en los cortes del montaje. Quizás el plano sonoro pudiera complementar ese origen del *shock* o bien sumarse al cambio de plano como desencadenante.

Hasta ahora, con este término Benjamin ha expuesto la superposición de planos temporales dispares a partir de elementos acústicos como palabras o sonidos.

303 “Man sollte von Vorfällen reden, welche uns betreffen wie ein Echo, zu der Ruf, der Hall der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verfloßnen Lebens ergangen scheint. Dem entspricht, wenn wir nicht irren, daß der Chock, mit welchem Augenblicke als schon gelebt uns ins Bewußtsein treten, meist in Gestalt von einem Laut Uns zustößt. Es ist ein Wort, ein Klopfen oder Rauschen, welchem die magische Gewalt verliehen ist, mit einem Male uns in die kühle Gruft des Einst zu bannen, von deren Wölbung uns die Gegenwart nur als ein Echo scheint zurück- zuhallen. Hat man aber je dem Gegenbilde dieser Entrückung nachgeforscht, dem Chock, mit dem wir auf eine Geste oder auf ein Wort gestoßen sind, wie man mit einmal einen vergeßnen Handshuh oder Pompadour bei sich entdeckt. Und wie uns die auf eine Fremde schließen lassen, welche da war, so gibt es Worte oder Gesten, die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen, die Zukunft, welche sie bei uns vergaß” (Benjamin 1996c: 518-519).

Pero esta situación en la que un elemento concreto del presente descarga un *background* que abre otro plano temporal también se repite cuando emerge la memoria involuntaria en Proust,<sup>304</sup> en el coleccionista<sup>305</sup> y en el cine, teniendo en cuenta la cualidad mimética del *shock*.<sup>306</sup> Dados estos pliegues temporales, analizaremos más de cerca el modo en el que se da el traslado de *Entrückung*. En la última cita constatamos que es posible participar en solitario del *shock* y, por otra parte, éste se encuentra al margen de todo objetivo artístico, como también ocurre en un principio con la rememoración de Proust y la afición del coleccionista. En definitiva, podríamos decir que el efecto *shock* se da en contextos dispares, artísticos y no artísticos, colectivos e individuales, con un resultado similar: la simultaneidad de temporalidades y la posibilidad de una experiencia aparte.

Cuando antes hemos tratado el *shock* en el ensayo de “La obra de arte”, éste se describía como una propiedad táctil que evitaba la absorción de la masa dentro de la obra de arte cinematográfica y le permitía ocupar una posición de agente en la percepción artística, puesto que era ella la que “envolvía en su oleaje” (Benjamin 2008a: 43) a la obra. Sin embargo, cuando el *shock* se relaciona con *Entrückung*, no dejan de existir connotaciones de pasividad en tanto el individuo es trasladado como en una especie de “hechizo” y, por lo tanto, embelesado y envuelto por “su mágico poder”. Este proceso, donde el individuo es objeto de una especie de sortilegio, recuerda al “dejarse distraer” (*sich zerstreuen zu Lassen*) que Benjamin relaciona peyorativamente con la influencia ejercida por la fantasmagoría de la industria de recreo. Si, tal y como expone Benjamin en el texto, la contraimagen del *shock* es el ensimismamiento de *Entrückung*, la contraimagen de la experiencia masiva del *shock* en el cine la encontraremos en la memoria involuntaria, las correspondencias y en lo imaginado. Aunque el signo cinematográfico por una parte aluda a una semejanza sensual en relación con su referente (constituyéndose una relación de igualdad entre imagen y realidad) y ‘dé de percibir’ al espectador, por otra, no se descarta una relación de semejanza no sensual (o relación de afinidad, del campo de las correspondencias) aportando otros aspectos más allá de esas imágenes. En esta relación cargada de otros espacios y tiempos el tema principal retrocede, a saber, las imágenes que están siendo vistas según el hilo narrativo. Otra historia se desarrolla: aquella que surge de la dialéctica entre las imágenes presentes en la pantalla y las generadas por

304 En cuanto a ello, Sam Anderson señala: “[...] el momento más famoso de todo Proust, el momento en el que emprende todo su proyecto monumental es uno de pura distracción: cuando el narrador, Marcel, come una cucharada de madalena mojada en té y se encuentra instantáneamente transportado al pasado en el mundo de su infancia. Proust deja claro que una atención consciente nunca habría desplegado semejante recóndita magia. [...] Esa famosa madalena es un tipo de hipervínculo” (Anderson 2009: 7).

305 “¿Qué de cosas agolpa la memoria desde el mismo momento en el que acudes a la montaña de cajas para extraer libros poco a poco!” (Benjamin 2010a: 344).

306 Véase a este efecto desde la página 304 a la 309 de esta tesis.

la dimensión imaginaria del espectador: aquella que aporta memorias pasadas, imágenes inconscientes o imágenes creadas. Esta relación que podemos entender como ‘cargada’ es también para Brooks una más intensa: una relación “emotiva” (*charged*) (Brooks 1995: 84)<sup>307</sup> determinada por el carácter táctil del cine.

A esto hemos de sumarle un concepto importante: el de “aura secular” (Latham 1999: 468) (tratada bajo diferentes perspectivas).<sup>308</sup> El surgimiento de la apertura de una distancia temporal en el contexto del cine no sólo se traduce como la contraparte del *shock*, sino también como la adaptación de un aura sin valor de culto. Brooks se refiere a ello cuando señala que la distancia espacial del aura clásica se ve sustituida en el cine por una distancia temporal. Según este planteamiento, el contacto del espectador con las imágenes cinematográficas le transporta al campo de las correspondencias y de la memoria involuntaria, e incluso podría desplazarle hasta dimensiones aún no creadas de sí mismo. Pero además, este “aura secular” comporta la posibilidad de reacción por parte de la masa, que de este modo es capaz de “envolver la obra de arte en su oleaje” (Benjamin 2008a: 43). Si de nuevo volvemos al traslado de *Entrückung*, podríamos interpretarlo además en ese sentido y dejar de cuestionarnos si su carácter es pasivo.<sup>309</sup> En el caso de la distracción, sea *Entrückung* o *Zerstreuung*, su capacidad de traslado a ‘esa otra parte’ conocida de cada uno, y mayormente posible gracias a la memoria involuntaria, es la que la convierte en productiva socialmente. A partir de ese ‘otro lugar propio’ es posible para Benjamin hacer despertar el presente en común.

### 8. f. *Distraction*

La suma de *Zerstreuung* y *Ablenkung*

Además de emplear *distraction* para traducir y neutralizar los términos *Ablenkung* y *Zerstreuung* en el ensayo de “La obra de arte”, Benjamin también utiliza ese término francés en lugar de *Zerstreuung*, cuando traduce su *Exposé* de 1935 *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* al francés como *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé* de 1939.<sup>310</sup>

Las mercancías dan de ese modo acceso a una fantasmagoría en la que el hombre

307 Por ello querríamos enfatizar a la vez el sentido literal de “*charged*” como cargado, además de emotivo, puesto que responde a la imagen del espectador ‘cargándose’ de momentos durante el visionado de la película o ‘recargándose’ de ellos, si nos referimos a la memoria involuntaria.

308 Véase al respecto la página 155 de esta tesis.

309 Aunque, como ya trataremos en el apartado dedicado al ensimismamiento (justo como se traduce al castellano este término alemán) en el capítulo III, éste se puede identificar con una actitud antiproduktiva en términos capitalistas y, por lo tanto, revolucionaria en esencia.

310 Benjamin realiza esto a petición de Horkheimer, ante la posibilidad de ver financiada la investigación de *La obra de los pasajes*, aunque finalmente no fuera así.

penetra para dejarse distraer [*se laisser distraire/um sich zerstreuen zu lassen*]. En el interior de las diversiones [*divertissements/(Vernügnungsindustrie)*], a las que se abandona el individuo en el marco de la industria de recreo, queda siempre un elemento componente de una masa compacta. Esta masa se divierte en los parques de atracciones con sus montañas rusas, sus “tornillazos”, sus “orugas”, con una actitud muy reaccionaria. Se prepara por esta vía para la servidumbre con la que la propaganda tanto industrial como política deben poder contar. La entronización de la mercancía y el esplendor de las distracciones [*distractions/Zerstreuung*] que la rodean es el tema secreto del arte de Grandville. De ahí procede la disparidad entre su elemento utópico y su elemento cínico (Benjamin 2005: 54).<sup>311</sup>

Este fragmento surge en el contexto del origen de las exposiciones universales, cuyas precursoras se localizan en las exposiciones nacionales de la industria. Mientras la industria de recreo todavía no se había establecido, para las masas trabajadoras estas últimas significaban una “fiesta de la emancipación” donde divertirse (*amuser*) dentro del marco de la fiesta popular. Más tarde, se establece el modelo de exposición universal y la industria del ocio inicia su puesta en marcha. Con muchos más recursos y mejores estrategias de entretenimiento que el anterior tipo de exposición, la exposición universal genera una emancipación controlada, similar a la de su antecesora. Frisby apunta de este género que “la esfera totalmente ‘pasiva’ es la que tiene mayor importancia, pues sus visitantes asisten a ellas simplemente para observar y maravillarse, no para tocar ni comprar” (1992: 175-6). Benjamin sostiene que el género de exposición universal supone una preparación para la servidumbre bajo la propaganda industrial y política. Y, por extensión, también lo supondría la industria del ocio que opera tanto en el ámbito de los parques de atracciones como en el cine de atracciones, ya que equivalen a “un ensayo del adiestramiento al que el obrero, cuando es uno no cualificado, es sometido en el seno de la fábrica” (Benjamin 2008a: 236). De acuerdo con ello, las mismas prácticas que ejercitan la flexibilidad del hombre moderno ante los cambios de la época, al mismo tiempo le adaptan psicológica y físicamente al control tecnológico. Buck-Morss razona que esto ocurre porque “Las poblaciones urbano- industriales comienzan a ser percibidas en sí mismas como ‘masas’ –indiferenciadas, potencialmente peligrosas, un cuerpo colectivo que necesitaba ser controlado y moldeado con una forma significativa” (1993:

311“Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l’homme pénètre pour se laisser distraire. À l’intérieur des divertissements, auxquels l’individu s’abandonne dans le cadre de l’industrie de plaisance, il reste constamment un élément composant d’une masse compacte. Cette masse se complait dans les parcs d’attractions avec les montagnes russes, leurs «tête-à-queue», leurs «chenilles», dans une attitude toute de réaction. Elle s’entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter. – L’intrônisation de la marchandise et la splendeur de distractions qui l’entourent, voilà le sujet secret de l’art de Grandville. D’où la disparité entre son élément utopique et son élément cynique” (Benjamin 1996a: 65). El mismo fragmento prácticamente idéntico también se encuentra en la primera versión en alemán (1935).

84). Precisamente para combatir esta vulnerabilidad del cuerpo de la masa que Buck-Morss plantea, Benjamin reclama que su potencial es el de ser un molde (*matrice/Matrix*) que adapte a su propia naturaleza la obra de arte y que así se convierta en un conjunto social autoconsciente y activo.

De acuerdo con lo anterior, la diferencia fundamental en términos de distracción entre la mercancía generada por la industria del ocio y la obra de arte cinematográfica de “tendencia correcta”, radica en su relación con el público. Por su parte, la fantasmagoría de la mercancía apunta a embaucar al espectador y entrena al hombre moderno en su servidumbre industrial y política. El tono negativo de esta distracción queda patente en el conjunto de términos y expresiones que Benjamin asocia con ella: *amuser, se laisser distraire, se complaire* y *divertissement*. Este enfoque mercantil de la distracción es el que exclusivamente se presenta en el conjunto de obras de una primera etapa en Benjamin, a la que pertenecen “Teatro y radio” y “El autor como productor”. Pero, a partir del ensayo de “La obra de arte”, esto cambia y la distracción también se muestra como aquella capaz de entrenar al sujeto urbano ante los peligros de la metrópoli y de generar en el público conciencia de su situación.



## 9. Situando distracciones en su correspondencia (*Gesammelte Briefen*)

En la correspondencia de Benjamin los términos relativos a la distracción no son ni tan variados ni tan numerosos como en sus obras, pues tan sólo aparecen dos de los seis términos antes tratados: *Zerstreuung* y *Ablenkung*. Al observarlos ahora dentro de un ámbito más personal, los sentidos antes encontrados en estos términos aparecen bajo otra luz. Esto nos permite matizar ciertas significaciones o subrayar las que antes encontramos en la producción literaria y científica de Benjamin.

### Distracción y disfrute

Después de todo nuestro análisis anterior, nos sorprende cómo nuestro autor habla de la distracción (*Zerstreuung*) aparte de todo interés mercantil y al margen de la lucha social. También la distracción se presenta en forma de amistades y estímulos positivos y necesarios para la vida diaria, como en la carta que envía a Eugen Wallach en septiembre de 1934 desde Skovsbostrand: una calle de un pueblo de Dinamarca llamado Svendborg donde vive su exilio. En ella Benjamin le explica lo solitario que se ha vuelto el lugar al marcharse Brecht y sus amigos y que sólo queda un tal Karin Michaelis.

No hay mucho que decir sobre tal verano en uno de los rincones más apartados de Dinamarca. Hay pocas distracciones [*Zerstreuungen*], las relaciones se dan raramente, a lo sumo todavía con Karin Michaelis, que tiene una casa aquí en los alrededores. En los últimos días esto se ha vuelto aún más solitario. La mujer del vecino se ha tenido que ir con sus hijos porque en los alrededores se propaga la polio (Benjamin 1998a: 485).<sup>312</sup>

En otra carta para Scholem de enero de 1921, *Zerstreuung* también se emplea como una alternativa a la soledad: “Siento curiosidad en lo que respecta actualmente a sus respetables distracciones [*Zerstreuungen*], así como también me informará acerca de qué hubo de malo con la conferencia de Kassner” (Benjamin 1996d: 132).<sup>313</sup> Cuando Benjamin pregunta a Scholem sobre ello, desvía en realidad el tema que ha tratado anteriormente sobre el delicado estado de salud de su amigo, así como sobre su escasa compañía. De esta forma, indagando en sus distracciones, Benjamin aúna forma y contenido: desvía la temática negativa de la carta para centrarlo en otros temas que tienen que ver tanto con posibles

312 “Viel ist über so einen Sommer in einem der abgelegensten Winkel von Dänemark nicht zu sagen. Zerstreuungen gibt es wenige; Umgang selten, am ehesten noch mit Karin Michaelis, die hier in der Nähe ein Haus hat. In den letzten Tagen ist es noch einsamer geworden; die Frau des Nachbarn hat sich mit den Kindern fortbegeben müssen, weil in der Nähe die spinale Kinderlähmung sich ausbreitet” (Benjamin 1998a: 485).

313 “Was nun Ihre würdigen Zerstreuungen angeht, so bin ich neuerig, was Sie mir Schlechtes von Kassner Vortrag berichten werden” (Benjamin 1996d: 132).

divertimentos (*Zerstreuungen*), como con intereses comunes (la producción de Kassner).

Esta distracción interpretada como desviación nos dará paso a la única aparición de distracción en forma de *Ablenkung* que se da en este bloque de la correspondencia. Aparece en una carta poco después, que escribe desde Berlín en abril de 1921, también para Scholem. Aquí *Ablenkung* se asocia al contacto con sus más allegados, tal y como ocurre con los otros ejemplos en los que aparece *Zerstreuung*: “También habría quizás un poco más de distracción [*Ablenkung*] si ellos precisamente le vieran a usted cuando estén con nosotros por primera vez” (Benjamin 1996d: 151).<sup>314</sup> Al igual que en la anterior carta de enero, hablar aquí de distracción desvía el relato respecto de otro aspecto: en este caso, la enfermedad de un tal Erich Gutkind. El empleo de *Ablenkung* permite a Benjamin cambiar de tema y aportar la visión de una próxima etapa mucho más favorable, en la que se prevé la visita del destinatario: “Aquí hace un tiempo que promete ser espléndido y parece que todo nos depara algo más feliz que desde hace tiempo” (Benjamin *ibíd.*).<sup>315</sup> De esta forma, en las dos últimas cartas, aunque a partir de diferentes términos, la distracción aparece como un elemento capaz de luchar o compensar la soledad y la enfermedad, lo que nos hace plantearnos si Benjamin emplea con ese mismo sentido “la recepción en la distracción” a gran escala, habida cuenta de la crisis de la experiencia y la alienación que sufre la sociedad moderna.



Benjamin y Brecht en Skovsbostrand, verano de 1934

Aparte de las relaciones personales, otra de las distracciones que nuestro autor considera positivamente es el juego del ajedrez. En la misma carta a Eugen Wallach en septiembre de 1934 a la que nos referíamos antes, Benjamin le cuenta que la ausencia de sus amigos le deja el ajedrez como única opción para distraerse. Algo que, según Wizisla, era una costumbre para “la pequeña comunidad de exiliados” (2007: 102-103), ya que “se dedicaba a los juegos de tablas y de cartas con pasión. Jugaban sobre todo al ajedrez, pero también al Monopoly (patentado en 1935), minibillar, póker y sesenta y seis” (*ibíd.*). Pero, en esta ocasión, la entrega de Benjamin

314 “Auch würde, wenn sie Sie gerade sehen, wenn sie zum ersten Male bei uns sind, es vielleicht ein bisschen viel Ablenkung geben” (Benjamin 1996d: 151).

315 “Hier ist ein Wetter, das das Schönste verspricht und alles läßt sich für uns glücklicher an, als seit langem” (Benjamin *ibíd.*).

al ajedrez es la consecuencia directa de la mala calidad del cine que encuentra en Svendborg, que decae hasta tal nivel que no le merece la pena interesarse por él. De esta forma, el ajedrez sustituye al cine en cuestión de distracciones.

No le sorprenderá que bajo tales circunstancias el ajedrez alcance todos los honores tras el trabajo. Es mi distracción [*Zerstreuung*] particular. He perdido todo el interés por el cine, tras su irrefrenable degeneración, y con ello desaparece lo único que Svendborg como ciudad tendría que ofrecer (Benjamin 1998a: 485).<sup>316</sup>

También cuando escribe a Scholem en julio de 1938, disculpándose porque no podrá acudir a su próximo encuentro en París, Benjamin le cuenta que una de sus pocas distracciones durante la estancia en Dinamarca es una partida diaria de ajedrez con Brecht (Benjamin y Scholem 2011: 232). Es por ello que Wizisla nos cuenta que “No es casual que tres de las cuatro fotografías que se conservan [en el verano de 1934 en Skovsbostrand] muestren a Benjamin y Brecht juntos jugando al ajedrez” (2007: 102- 103). Para Benjamin, el ajedrez equivale a una ocupación aparte de la esfera laboral, que implica una separación entre trabajo y esparcimiento dentro de la vida cotidiana, tal y como le cuenta a Gretel Adorno en julio de 1938: “Una o dos partidas de ajedrez, que deberían aportar algo de variedad a la vida, adquieren por su parte el color del estrecho gris y de la monotonía: porque yo gano sólo muy rara vez” (Benjamin 2000a: 139).<sup>317</sup> Parece que, tal y como leemos aquí, este juego no da lugar precisamente a mucha diversión. Pero Benjamin no considera el ajedrez un mero divertimento, sino que ‘entrar en su juego’ supone observar y reaccionar reflexivamente a los movimientos del contrincante. Podría considerarse entonces, al igual que lo piensa del cine, un campo de entrenamiento para la vida real. En él, quizá como en su propia vida, gana “sólo muy rara vez”.

Otra de sus pocas distracciones en el exilio que aparece en la misma carta a Scholem de julio de 1938 es mirar a través de la ventana: “Los barquitos que lo cruzan [el estrecho de Oresund] constituyen, aparte de mi partida diaria de ajedrez con Brecht, mi única distracción [*Zerstreuung*]” (Benjamin y Scholem 2011: 232).<sup>318</sup> Pero no es esta la única ocasión en la que Benjamin hace alusión a las vistas a través de una ventana como origen de distracciones, ya que en otra carta

316 “Daß unter solchen Umständen nach der Arbeit das Schachspiel zu Ehren gelangt, wird Sie nicht verwundern. Es ist meine eigentliche Zerstreuung. Dem unaufhaltsam sinkenden Kino gegenüber habe ich jedes Interesse verloren, und damit fällt das Einzige fort, was Svendborg als Stadt zu bieten hätte” (Benjamin 1998a: 485).

317 “Ein oder zwei Partien Schach, die etwas Abwechslung in das Leben bringen sollten, nehmen ihrerseits die Farbe des grauen Sundes und der Gleichförmigkeit an: denn ich gewinne sie nur sehr selten” (Benjamin 2000a: 139).

318 “Die Schiffchen, die ihn passieren stellen denn auch, von der täglichen Schachpause mit Brecht abgesehen, meine einzige Zerstreuung dar” (Benjamin 2000a: 130).

dirigida a Julia Radt-Cohn en julio de 1933 le comenta cómo aprecia los paisajes desde la ventana de su habitación: “mi apego a Ibiza que posee un paisaje incomparablemente más reservado y misterioso. Las imágenes más bellas de este paisaje quedan enmarcadas por las ventanas sin cristal de mi habitación” (Benjamin 2008c: 239-240). En esos momentos, Benjamin parece muy próximo a la figura de Emily, el personaje que él mismo comenta en la obra *Mont-Cinère* de Jules Green:

Contempla afuera el paisaje. Lo considera con atención [*aufmerksam*], como si fuera un cuadro. “Su mirada se dirigía sin cesar de un punto a otro. Se notaba que era éste uno de los pasatiempos [*Zerstreuungen*] de una vida sin grandes ocupaciones y que sin duda se entregaba a ellos con regularidad” (Benjamin 1998c: 110).<sup>319</sup>

El testimonio de su amigo y traductor ocasional Jean Selz cuenta de él una escena parecida:

El paisaje que veía desde la ventana abierta, a través de la muselina blanca de la cortina, fue más de una vez objeto de sus reflexiones. Los tejados de las terrazas, la curva del puerto y las lejanas sierras, revestidos de los pliegues de la cortina o capturados por ella, se movían al mismo tiempo que ésta variaba levemente de posición por el escaso viento de aquella calurosa tarde (Selz 1991: 492).

Esto nos hace pensar que esta distracción no sólo equivalga a una simple interrupción de sus tareas o a una desviación de la mirada, ni tampoco a un modo de divertimento en el que medie el consumo, sino que con ella en realidad se refiera a un tipo de distracción sinónimo de introspección y reflexión, semejante al ensimismamiento que vimos con *Entrückung*. En ese caso, la distracción todavía presentaría rasgos de esa ociosidad, precedente del ocio. Una distracción que podría permitir una profunda conciencia de sí. Quizá algo semejante a la cita de Franz Rosenzweig que él mismo incluyó junto al texto en el que cuenta cómo Emily mira por la ventana: “Es un día como otros miles. O quizás no. [...] ‘Un día en el que el propio yo recae sobre una persona como un hombre armado y toma posesión de todo lo que tiene en su casa’ ” (Benjamin 1989d: 146-147).

### Distracción programada

De esta deriva un sentido positivo desde el principio, al no identificarse como intrusa en el tiempo laboral. De hecho, existe de antemano un tiempo para ella, porque lejos de invadir el espacio de la producción, esta distracción se asume como necesaria. Para Benjamin, supone una interrupción imperativa durante sus períodos de escritura, de la misma forma en que la puntuación compone las pausas necesarias en sus textos. Se trata básicamente de destinar un tiempo a recibir información que viene del exterior. El contacto con los

<sup>319</sup> Recordemos que hemos tratado el pasaje completo en la página 239 de esta tesis.

acontecimientos que suceden tanto en Alemania como internacionalmente, plantea ora una necesidad, ora un entretenimiento, tal y como le comenta a Scholem en una carta en junio de 1924 desde Capri. En ella, Benjamin le confiesa que incluso para su propio asombro se ha suscrito a la edición de los monárquicos *Action Française*. En su opinión, aunque está sublimemente escrita y dirigida por Léon Daudet y Charles Maurras, la mayoría de sus fundamentos son extremadamente quebradizos en lo esencial. Sin embargo, elige esta edición por considerarlo un “el único [punto de vista] en el que uno puede confiar sobre los detalles de política alemana” (Benjamin 1996d: 468).<sup>320</sup> Benjamin opta así por diversificar sus fuentes de información, por extrañas que parezcan, a la vez que descansa del intenso trabajo dedicado a sus escritos.



Fotografía: Tania Castellano (2010)

Otro medio para dar con esa información-entretenimiento son los cafés:

Que yo ponga en cuestión una consideración tan superflua en realidad tiene que ver con mi economía de trabajo, a la que viene tan bien la intensa distracción [*Zerstreuung*] que conlleva la lectura de estos diarios. Paso normalmente algunas horas por la tarde aquí en el Café (Benjamin 1996d: 468).<sup>321</sup>

Acude a estos locales cuando pasa sus vacaciones en Capri, pero también durante su exilio en Dinamarca. Así, diez años después, en una carta a Kracauer a principios de agosto de 1934 desde Svendborg vuelve a referirse a la prensa

320 “[...] die einzige, von der aus man die Details der deutschen Politik betrachten kann” (Benjamin 1996d: 468).

321 “Daß ich eine so überflüssige Betrachtung überhaupt in Frage ziehe hängt mit meiner Arbeitsökonomie zusammen, der die heftige Zerstreuung, welche die Lektüre dieses Journals mit sich bringt, zu gute kommt. Ich verbringe hier regelmäßig am Nachmittag einige Stunden im Café” (Benjamin 1996d: 468).

como origen de distracción e información sobre lo que acontece en el mundo, algo que, en realidad, supone más bien una obligación por su condición de exiliado:

Por lo demás, la historia del mundo contribuye no poco a la distracción [*Zerstreuung*]. Aquí se la sigue ligeramente en la radio, pero tampoco se carece de gacetas, y así he tenido hoy por la tarde por primera vez un número de “El Delantero” ante mis ojos (Benjamin 1998a: 473-474).<sup>322</sup>

La actitud de frecuentar estos cafés unas horas al día nada tiene que ver con las dinámicas burguesas de los locales de esparcimiento (*Vergnügungsorte*) que describía en “Crónica de Berlín” (*Berliner Chronik*), donde el burgués pretende eludir mediante la alienación consumista un ritmo de vida impuesto económica y socialmente sobre el sujeto. Y aunque la información internacional que le llega a través de medios como prensa y radio, también da cabida a la distracción, trata de evitar (igual que evita el mal cine de Svendborg) lo que suponga una mera disipación ineficaz.

### Distracción como interferencia

Las noticias llegan hasta su exilio desde medios diversos. En Dinamarca disfruta de la compañía de Brecht y otros amigos, por lo que comparte sus jornadas de trabajo con un tiempo libre mucho más sociable. Todo lo contrario a lo que le sucedía un año antes en Ibiza, donde por la necesidad de reducir sus gastos a un nivel excesivamente limitado, echa en falta el poder socializarse. Así se lo cuenta en una carta a Julia Radt-Cohn en julio de 1933. En ella también le escribe que se ha trasladado a la orilla opuesta de la bahía, un lugar poco edificado, en el que vive dentro de una construcción por terminar. Antes de llegar a esta parte de la isla, ha pasado un período de tiempo en la otra parte edificada, sin poder dedicarse lo necesario a su trabajo: “Hasta llegar aquí, mi forma de vida ha sido más inestable, dividida entre las posibilidades de trabajo insatisfactorias que encontraba en San Antonio y los entretenimientos [*Zerstreuungen*] en cierto modo bastante significativos que podían encontrarse en Ibiza” (Benjamin 1998a: 263-264).<sup>323</sup> La inestabilidad de esa primera etapa parece materializarse en las distracciones a las que sucumbe. La aparición de *Zerstreuung* define un período confuso, al que Benjamin pone fin gracias a una fase de aislamiento. Esto denota una competencia entre

322 “Im übrigen trägt ja die Weltgeschichte zur Zerstreuung nicht wenig bei. Man verfolgt sie hier leicht im Radio; aber auch von Gazetten ist man nicht abgeschnitten, und so habe ich heute Abend zum ersten Mal eine Nummer des ‘Stürmer’ von Augen gehabt” (Benjamin 1998a: 473-474).

323 “Bis dahin war meine Lebensweise eine unetere, zwischen den ungenügenden Arbeitsmöglichkeiten von San Antonio und den zum Teil durchaus bemerkenswerten Zerstreuungen von Ibiza geteilte” (Benjamin 1998a: 263-264).



esa distracción y la concentración que necesita para desarrollar su trabajo, algo que no ocurrirá en su etapa danesa (tal y como veíamos antes), donde trabajo y distracción ocupan su correspondiente espacio y donde ambos son necesarios.

Quizá esa especie de contaminación del tiempo de trabajo por parte de la distracción sea más evidente en una carta bastante anterior, de marzo de 1918, dirigida a Scholem. En ella Benjamin da cuenta de las dificultades para avanzar sus proyectos debido a la presencia de distracciones: “¿A qué se debe eso? Al intento de zambullirme en todo ello durante un par de semanas en Locarno: en los buenos días bajo el sol, en los malos con distracciones [*Zerstreuungen*] de todo tipo” (Benjamin 1995: 440).<sup>324</sup> Aquí Benjamin critica las distracciones que procuran malos días cuando le distancian del cometido de su aislamiento: la producción. Pero, precisamente este aislamiento al que conlleva la presión por completar el trabajo, induce a disfrutar de distracciones. Podríamos pensar que este bucle sin fin se corresponde con la personalidad melancólica de Benjamin que Sontag señala: “Convencido de que la voluntad es débil, el melancólico puede hacer extravagantes esfuerzos para desarrollarla. Si estos esfuerzos triunfan, la resultante hipertrofia de la voluntad habitualmente toma la forma de una compulsiva dedicación al trabajo” (1987: 145). Pero además apunta: “El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total. O bien está inmerso, o su atención se dispersa” (Sontag *op. cit.*: 147).

Otra perspectiva de este asunto la encontramos en una carta posterior, dirigida a Florens Christian Rang en enero de 1924. En ella, Benjamin comenta cómo la presión por finalizar el trabajo provoca la aparición de distracciones, que aquí se identifican con una vía de escape para esa presión:

Por una parte me apremia el trabajo pendiente, pero como a veces, de hecho, éste más que entusiasmar me, me presiona, se dio un cierto rechazo en forma de diversas distracciones [*Zerstruungen*]. Sin embargo, ya que me he puesto otra vez con el asunto, no puedo pararme ya antes de acabarlo (Benjamin 1995: 406/ 1990c: 874).<sup>325</sup>

Al contrario de lo que antes veíamos en la carta para Scholem de 1924, donde a su economía de trabajo le venía tan bien la distracción (*Zerstreuung*) en el café; aquí la distracción invade el espacio del urgente trabajo. Pero, aunque esas distracciones aparecen como una consecuencia directa de la presión laboral, son al mismo tiempo la solución para continuar dedicándose al trabajo. Quizá por ello le dice que “ya se ha puesto otra vez con el asunto”. La distracción aquí representa un

324 “Woran liegt das? An dem Versuche in Locarno für ein paar Wochen für alles unterzutauchen: an den schönen Tagen in Sonne, an den schlechten in Zerstreuungen aller Art” (Benjamin 1995: 440).

325 “Einerseits zwingt mich die fällige Arbeit; aber da sie in der Tat bisweilen mehr zwingt als fesselt, so gab es einen gewissen Rückschlag in Gestalt von mancherlei Zerstruungen. Nun kann ich aber, da ich neuerlich zur Sache gerufen habe, vor dem Abschluß nicht mehr pausieren” (Benjamin 1995: 406/ 1990c: 874).



desvío respecto del cometido principal, a la vez que una vía para poder volver a él, presentándose como una fuga o liberación necesaria, relacionada con el plano del esparcimiento tras una intensa concentración. La pausa, la distancia, el desvío... en este caso se tornan imprescindibles. Al contrario de identificarse con una evasión, cercana a la absorción o al ensimismamiento, aquí la distracción representa una ida y vuelta o un alto en el camino que, precisamente, permite seguir en él. Un doble carácter queda así vigente para la distracción: aparentemente negativa pero resueltamente positiva.

Algo que aparece más adelante en esa carta, y que merece la pena mencionar, es cómo Benjamin describe el material que ha venido acumulando durante meses de lectura, pues no se presenta con una estructura ordenada, sino, según él, como una especie de material de desbroce dispuesto para prenderse.

Lo que se ha acumulado en meses de lectura y elucubraciones siempre renovadas [*immer erneut Spintisieren*], se halla entonces dispuesto no tanto como una masa de materiales, sino más bien como un montón de ramas [*Reisighaufe*] al que tengo que llevar la chispa [*Funken*] de la primera intuición por así decir de manera circunspecta desde otro sitio completamente distinto (Benjamin 1995: 406/ 1990c: 874).<sup>326</sup>

Aunque Benjamin directamente no emplea ningún término relativo a distracción, nuestro autor nos la da a entender a través de la forma dispersa en la que se halla la materia prima de sus escritos (“como un montón de ramas”), bajo la que conserva su esencia más verdadera (“la chispa de la primera intuición”). Podríamos pensar por ello que este material tendría el mismo origen y forma que el que aparece en “Calle de dirección única” de la mano del niño desordenado:

Cada piedra que se encuentra, cada flor que recoge, cada mariposa que atrapa es el comienzo de una colección, y ello a pesar de que todas sus propiedades forman para él una sola. Esa pasión nos muestra en él su rostro, esa mirada india tan severa que en anticuarios, investigadores y bibliómanos ya sólo arde sin lustre (Benjamin 2010a: 55).

Este desorden también se reconoce en la puesta en escena alegórica, similar a lo “fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos del mago o de los laboratorios de alquimia” (Benjamin 2007a: 407). Y a su vez, es ese mismo “desorden productivo” que comparte con el coleccionista (Benjamin 2005: 229). Pero esta acumulación de materiales no es en absoluto fortuita, sino que este “montón de ramas”, aunque lejos de configurar una clasificación ordenada, sí responde a la selección de un coleccionista de lecturas como él, tal y como demuestra al componer *La obra de los pasajes*. Sin embargo, a pesar de la caótica organización de sus materiales, de la que Benjamin informa a Scholem en su

326 “Was sich in monatelange Lektüre und immer erneutem Spintisieren angehäuft hat, liegt nun nicht sowohl als eine Masse von Bausteinen bereit, denn als Reisighaufe, an den ich den Funken der ersten Eingebung gewissermaßen umständlich von ganz woanders her heranzutragen haben” (Benjamin 1995: 406/ 1990c: 874).

carta, destaca de esta recopilación que todavía contiene “la chispa de la primera intuición”. Lo que nos recuerda lo fundamental que supone para él que una obra no ‘se encuentre’ acabada. Pues piensa que una obra disfruta de su estado más vivo o intenso cuando todavía no se ha visto pulida, cuando aún se pronuncia como sugerencia, no como sentencia. Una teoría que, aparte de la carta a Rang, donde aparece: “Cada obra acabada es la máscara mortuoria de su intuición”,<sup>327</sup> también se refleja repetidamente en otros apuntes: “La obra es la máscara mortuoria sobre el rostro de la concepción” (Benjamin 2010a: 46),<sup>328</sup> “Para los grandes autores, las obras acabadas son menos importantes que los fragmentos en los que van trabajando durante toda su vida” (Benjamin 2010a: 28),<sup>329</sup> así como:

El camino de aquél a quien espanta el auténtico logro de la meta trazará fácilmente un laberinto. Así hace el instinto de los episodios que preceden a su satisfacción. Pero así hace también la humanidad (la clase) que no quiere saber qué va a ser de ella (Benjamin 2008a: 276).

Y es que parece ser que esa misma actitud caracterizaba también a nuestro autor, pues según Sontag, para Benjamin “la vacilación lo mantenía todo en su lugar” (1987: 152). En otra ocasión, encontramos un comentario sobre este tema asociado a la producción del autor. En él denomina a esa “chispa de la primera intuición” que veíamos en la carta para Rang, es decir, lo que queda vivo en la obra, como “lo femenino del genio”:

Es lo femenino que se agota con la consumación. Da vida a la obra y muere luego. Lo que en el maestro muere con la creación ya consumada es la parte en él en que la creación fue concebida. Mas la consumación de cualquier obra —y esto nos conduce de inmediato hasta el otro lado del proceso— no es nunca algo muerto. Y no es accesible desde fuera; por eso, el pulir y el corregir no sirve aquí de nada. La consumación tiene lugar al interior de la propia obra. Y también aquí se habla, aún una vez más, de nacimiento: en su consumación la creación va a dar de nuevo a luz al creador (Benjamin 2010a: 389).

Quizás es ese conocimiento que determina cuándo terminar la obra el que Sontag reconoce en Benjamin al decir que “Sus mayores ensayos parecen terminar precisamente a tiempo, antes de que se autodestruyan” (1987: 148). Por otra parte, un autor bien considerado por Benjamin, Simmel, presenta unas afirmaciones muy similares a las del primero en su ensayo “El conflicto de la cultura moderna” (1918):

Sin embargo, estos productos de los procesos de la vida [“las obras de arte, las religiones, los conocimientos científicos, las leyes de la técnica y de la sociedad y muchos otros

327 “Jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske seiner Intuition” (Benjamin 1995: 406/ 1990c: 875).

328 “Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption” (Benjamin 1991a: 107).

329 “Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht” (Benjamin 1991a: 88).

casos”] [...] Son armazones donde se solidifica el potencial creativo de la vida: sin embargo, ésta pronto los trasciende. [...] En el momento de creación corresponden a la vida pero, a medida que tiene lugar su desarrollo continuado, se mantienen en una exterioridad consolidada, algo que los hace independientes (Simmel 2000: 315-316).

A lo que añade: “Tan pronto como cada forma aparece, sin embargo, pretende una validez que trasciende el momento y se emancipa del latido de la vida” (Simmel 2000: 317). Para estos dos autores lo que realmente se mantiene vivo en una obra es el contacto con lo que empezó siendo. La misma frescura que Benjamin reconocía en las obras plagadas de pensamientos dispersos en autores como Wilder, Fourier y Moore. Es precisamente la “consolidación del desasosiego” (*erstarrten Unruhe*), del que hablábamos en relación al “flujo de imágenes” (*Bilderflucht*),<sup>330</sup> la que impide la conclusión de la obra. Este desasosiego perpetuo, que no da nada por sentado, implica para el autor un verdadero esfuerzo, pero es que “el genio es esfuerzo” (Benjamin 2010a: 28). Y dentro de esa continua vacilación, tal y como Benjamin decía de la ciudad de Nápoles, “Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece esta pensada tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser ‘así y no de otra manera’ ” (Benjamin 2010a: 253).

---

330 Véanse las páginas 266 y 267 de esta tesis.

## 10. El *shock* en el ensayo de “La obra de arte”

Hablemos ahora de ese elemento esencial en la condición táctil de la “recepción en la distracción” benjaminiana: el *shock*. Éste, que alude directamente al plano corporal, contrasta diametralmente con el distanciamiento aurático al que se venía sometiendo al espectador en disciplinas de la denominada por Benjamin “primera técnica”, como la pintura. Nuestro autor ubica un primer contacto entre espectador y obra de arte y, por ende, una primera pérdida de respeto al estatus de la obra de arte, en el movimiento dadaísta. Tal y como aparece en el ensayo desde la primera versión, serán los dadaístas los que allanarán el camino para que el espectador pierda el miedo a la obra de arte y, como más tarde ocurrirá en el cine, se deje tocar por ella.

De atractivo espectáculo o sonoridad seductora [la obra dadaísta] pasó a convertirse en proyectil [*Geschoß*] que se lanzaba contra el espectador. Y estuvo por tanto a punto de recuperar para el presente la cualidad táctil [*taktile*], que para el arte es la más imprescindible en épocas históricas de transformaciones generales. Que todo lo percibido, lo sensible, nos escandalice —esta fórmula de la percepción onírica que comprende al tiempo el aspecto táctil [*taktile*] de la artística— es algo que el dadaísmo ha puesto en vigor una vez más. Y con ello favorecería la demanda del cine, cuyo elemento de distracción [*ablenkendes*] es en él, igualmente, ante todo táctil [*taktilen*], es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes [*stoßweise*] en el espectador. El cine ha liberado en consecuencia el potente efecto de *shock* físico [*physische Chockwirkung*], que el dadaísmo, por así decir, mantenía aún envuelto en lo moral, de ese espeso embalaje (Benjamin 2008a: 41-42).<sup>331</sup>

La cualidad táctil que define al *shock* supone una elección problemática para Benjamin. Modificándose versión tras versión, finalmente termina acompañándole el mismo término junto al que aparece la primera vez: “táctil”. Este proceso de cambio, ocurrido únicamente en el capítulo donde aparece *Ablenkung* como distracción, se puede apreciar en el capítulo “<17>” de la primera versión, en el “XVII” de la segunda y en el “XV” de la tercera. El siguiente esquema nos aclarará esta variación a través de las versiones:

- Primera versión: *taktile*
- Segunda versión (1936): *taktische*

331 “Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde es zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Und es stand damit im Begriff, die taktile Qualität, die der Kunst in den großen Umbaupochen der Geschichte die unentbehrlichste ist, für die Gegenwart zurückzugewinnen. Daß alles Wahrgenommene, Sinnen fällige ein uns Zustoßendes ist —diese Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen um faßt— hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Der Film hat also die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit” (Benjamin 1990b: 463-464).

- Versión francesa: *traumatique, traumatisant*
- Tercera versión: *taktile*

En las anotaciones de la versión alemana de la editorial Suhrkamp, el editor aclara el transvase entre las distintas dimensiones de “táctil” de la siguiente manera:

—433, 19 Táctil [*Taktile*] conjugado como Táctico [*Taktische*] M1; se le considera siempre como “táctil” [*Taktile*] (perceptible, en lo que concierne al palpar; del latín “Tactilis”, tangible), nunca exclusivamente “táctico” [*Taktisch*] (en cuanto a la táctica como algo metódico; del griego τακτικός). Estas y las siguientes conjeturas encuentran un apoyo en el texto francés; variante en 735, 35 (Benjamin 1990c: 1053).<sup>332</sup>

En opinión de este editor, cuando se emplea la palabra ‘táctico’ ésta no debe de prescindir de su carga táctil. Por lo que, en ese caso, la afectación física del cuerpo del espectador siempre predomina sobre la estrategia planteada por la táctica, basándose en la relación entre el tacto y el valor de uso arquitectónico, presente en el texto de la versión francesa al que alude.<sup>333</sup> Ciertamente, para Benjamin la percepción en la arquitectura se presenta como el antecedente de la “recepción en la distracción” cinematográfica. Pero, dado que en ese contexto existe más de un plano de sentido, consideramos necesario distinguir la carga política que porta el *shock* gracias a la cualidad de ‘táctico’; así como tener presente el alto grado de afectación del espectador que aparece en la versión francesa, según el aspecto de ‘traumático’. Desde una perspectiva general, pensamos que cada versión amplía la dimensión de ‘táctil’ en la medida en que lo transforma en otro aspecto.

La siguiente anotación del editor define a la distracción de *Ablenkung* como la maniobra (*Ablenkungsmanövers*) desde la que lo táctil también puede ser interpretado como táctico.

– 463, 39 táctil]. Conjugado como táctico M1; aquí, como en la interpretación de 463, 39, no hay que excluir por completo en ningún caso el significado “táctico” [*taktisch*] (en el sentido de una maniobra de desvío [*Ablenkungsmanövers*] metódica); porque incluso el significado de “adherirse al cuerpo”, que predomina manifiestamente en el contacto físico manipulado técnicamente, fue conjugado como “táctil” [*taktil*] (Benjamin 1990c: 1054).<sup>334</sup>

332 “—433, 19 Taktile ] konjiziert für Taktische M1; gemeint ist stets »taktile« (Fühlbar, das Tasten betreffend; lat. Tactilis, berührbar), niemals nur »taktisch« (die Taktik betreffend, planvoll, griech. τακτικός). Diese und die weiteren Konjekturen finden ihre Stütze im französischen Text; s. Lesart zu 735, 35” (Benjamin 1990c: 1053).

333 “Las construcciones arquitectónicas son objeto de un doble modo de recepción: el uso y la percepción, o aún mejor: el tacto y la vista. No se podría juzgar exactamente la recepción de la arquitectura pensando en el recogimiento de los viajeros ante los edificios más célebres, pues no existe nada en lo que es la recepción táctil que corresponda a lo que es la contemplación en la recepción óptica” (Benjamin 2008a: 350).

334 “— 463, 39 taktile] konj. für taktische M1; hier, wie bei der Lesart zu 463,39 ist freilich die Bedeutung

La operación de ‘desviación’ presente en *Ablenkung*, que llega al espectador traspasando la distancia del valor cultural, supone la estrategia desplegada por la obra de arte. Esta maniobra no se realizaría directamente sobre el espectador, sino que, presente en la propia técnica cinematográfica, es la película la que consigue desencadenar la reacción del público (lo que responde a una estrategia o táctica). Lo táctico (*taktisch*), que “de ninguna manera merece ser totalmente descartado”, puede combinarse entonces con la cualidad táctil. Procedente del griego (τακτικός), “táctico” hace referencia a poner orden. Seguramente sea por esta razón por la que afirma que “Poseer y tener están subordinados a la táctica, y los coleccionistas son sin duda gente que posee instinto táctico [*mit taktischem Instinkt*]” (Benjamin 2010a: 340). Quizá Benjamin utilice lo táctico en el sentido de establecer un orden de nuevo, tal y como lo configura el coleccionista, aludiendo a la re-organización que describía la llamada “transformación funcional” o “refuncionalización” (*Umfunktionierung*), concepto tomado de Brecht y al que anteriormente aludíamos. Eso sí, para poder aplicar ese orden también se ha de acceder a aquello que se quiere organizar. Un acceso por medio del contacto presente en la cualidad táctil (*taktil*).

Por último, la versión francesa muestra un tercer plano de esta cualidad táctil al presentarla como “traumatizante”.<sup>335</sup> Considerando esta versión, podríamos dudar acerca de las intenciones tácticas de la distracción, puesto que el trauma no respondería a una implicación del público como agente social, sino a una dominación del mismo a través de la obra de arte. Pero sin duda hemos de desestimar esta interpretación, pues como afirma Buck-Morss:

Él [Benjamin] demanda del arte una tarea de mayor complejidad —esto es, *des hacer* la alienación del sensorio corporal, *restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la auto-preservación de la humanidad*, y hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino *mediante ellas* (Buck-Morss 1993: 57).

De acuerdo con las tres cualidades del *shock* benjaminiano estudiadas hasta ahora (*taktisch*, *taktil* y *traumatisant*) podríamos pensar que corresponden a una sucesión temporal: antes (*taktisch*), mientras (*taktil*) y después (*traumatisant*) de la recepción de la obra de arte. La cualidad táctica se antepondría como estrategia para esquivar el peso cultural y poner en contacto espectador

‘taktisch’ (im Sinne eines planvollen Ablenkungsmanövers) keinesfalls völlig auszuschließen; weil aber doch die Bedeutung ‘auf den Leib rückend’, die der technisch manipulierten ‘Hautnähe’, offenkundig überwiegt, wurde ‘taktil’ konjiziert” (Benjamin 1990c: 1054).

335 “Espectador o lector, el impacto a todos alcanzaba [*on était atteint*]. La obra de arte adquirió con ello una nueva cualidad traumática [*traumatique*]. Cosa que también favoreció la creciente demanda de películas, cuyo elemento de distracción es igualmente, en primera línea, traumático [*traumatisant*], basado como está habitualmente en los cambios constantes de lugar y de plano que asaltan a golpes [*par à-coups*] al espectador” (Benjamin 2008a: 348). “Con ello, y por su propio mecanismo, el cine entrega su carácter físico a los traumatismos morales [traumatismes moraux] *practicados por el dadaísmo*” (Benjamin *op. cit.*: 349).

y obra de arte. La cualidad táctil, que incide directamente sobre el espectador en tiempo presente, provoca una reacción y una toma de postura. Y la cualidad traumatizante, por un lado, empujará al espectador a modificar su conducta y a adaptarse a las condiciones de la vida metropolitana; y por otro, a despertar o redirigir su capacidad revolucionaria en el curso de la historia. En definitiva, todas estas dimensiones se hallan presentes bajo la forma que finalmente Benjamin elegirá para la versión definitiva del ensayo: “táctil”.



## 11. El *shock* más allá del ensayo de “La obra de arte”

No sólo en el ensayo de “La obra de arte”, sino también en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” Benjamin logra identificar cómo el *shock* perfila la experiencia (sensorial) moderna. Aunque no es el primero ni el único que trata este concepto, ya que sus estudios reciben una fuerte influencia de Simmel y Freud, desde el punto de vista de Dorothée Brill nuestro autor presenta las claves de lo que corresponde a una teoría estética del *shock* aunque no se formule como tal.

Simmel, Freud y Benjamin, consideran el fenómeno del *shock* una experiencia negativa, aunque el último descubre también un carácter muy diferente dentro en su dimensión artística. Además de desligar al *shock* de todo carácter cognitivo, los tres también coinciden en señalar la conciencia como una forma de prevención y protección anti-*shock*. Aparte de ello, cada uno lo aplica a un campo de acción. Mientras Freud lo incluye dentro del psicoanálisis, Simmel lo asocia a la neurología y la sociología, al tiempo que Benjamin lo integra como parte de la percepción y del funcionamiento de las nuevas técnicas, asociadas a su vez con el arte. Las referencias benjaminianas al *shock* de Freud son múltiples, llegando a afirmar en el ensayo de “La obra de arte” que la tarea del psicoanálisis y del cine funcionan en paralelo. Pero Benjamin no encuadra este fenómeno únicamente en un plano psicológico, sino que abarca también el sensorial y perceptivo. Confía así en la hipótesis freudiana de que la conciencia funciona como un escudo protector del organismo, pero traslada estas intuiciones a situaciones estéticas alejadas de la enfermedad mental, más cercanas al campo de la sociología, donde Simmel había sentado precedente.

Hemos de tener en cuenta que, aunque las teorías benjaminianas reciben influencias de estos autores, no se remiten a subrayar postulados ajenos. Pues aunque el *shock* benjaminiano comparte la importancia del plano consciente freudiano, a la vez que coincide con situarlo en un medio metropolitano como Simmel, va más allá identificando y proponiendo una nueva forma perceptiva donde juega un papel esencial: la “recepción en la distracción”. Ésta constituiría a su vez una medida “anti-*shock* metropolitano” a base de un entrenamiento al ritmo del desarrollo técnico, capaz de mejorar las respuestas de una percepción distraída e inconsciente. En ese sentido, Benjamin discrepa de Simmel al no compartir su confianza en la capacidad intelectual.

En un primer momento, nuestro autor identifica cómo la dinámica moderna impone nuevos gestos técnicos que determinan un comportamiento diferente. Acciones como “conmutar, insertar, apretar” (Benjamin 2008a: 234), propias del contacto con las máquinas, se combinan con una secuenciación estricta del tiempo e influyen no sólo a nivel motriz, sino también psicológicamente. Entre

estos gestos técnicos, también habla del disparo de la fotografía, con el que la cámara “propinaba de repente y al instante un póstumo *shock*” (ibíd.). Benjamin indaga en los cambios del proceso de trabajo en la era industrial recurriendo a la descripción que hace Marx en *El capital* de la producción mediante máquinas, junto con fenómenos como la ruptura de la fluidez de la producción artesanal y la dinámica entrecortada que impone la cadena de montaje. De esta última dice que condiciona los reflejos del trabajador a un movimiento uniforme y continuo, hasta adaptarlo como un autómatas a la máquina. Kracauer da cuenta de ello en su libro *Los empleados*, en el que presenta la siguiente conclusión respecto a los trabajadores no cualificados y el trabajo mecanizado:

Únicamente se les pide una cosa: atención. Ésta no se puede ejercer libremente, sino que está subordinada al control del aparato que se controla y, en conjunción con el ruido de las salas de máquinas, debe exigir tanto más los nervios cuanto menos atractivo es el objeto en cuestión (Kracauer 2008: 132).

Asimismo, el testimonio de uno de los trabajadores en el libro confirma esa conclusión: “uno no puede ocuparse de ellas [de las máquinas] si está distraído, ya que ellas obligan al operador a poner en movimiento su cerebro a un número acorde de ‘revoluciones por minuto’” (Kracauer 2008: 133). De ahí que la fábrica se convierta en un aparato de amaestramiento del sistema sensorial. Todos estos gestos del trabajador responden a un ritmo entrecortado dibujado por el *shock* propio del contexto industrial. Por otra parte, Benjamin establece un paralelismo entre este trabajador y el hombre dedicado a los juegos de azar. Al igual que el trabajador industrial, el jugador dedica su tiempo a una labor vaciada de contenido y expone gestos similares, como “El empezar-de-nuevo- siempre-desde-el-principio” (Benjamin 2008a: 240). Sus apuestas vuelcan un carácter de *shock* en sus vivencias, rompiendo a cada paso con la experiencia inmediatamente anterior de la mano del azar y sumándose al concepto de vivencia moderno (*Erlebnis*).

Como correlato de los *shocks* táctiles derivados del contacto técnico, Benjamin también habla de la existencia de los *shocks* ópticos materializados en los anuncios de periódico o de aquellos presentes en el tráfico de la metrópoli. En cuanto a los anuncios, este *shock* equivale a todo aquello que se impone a la mirada en forma de impacto. Esta es para él la “mirada mercantil”:

La mirada lanzada al corazón de las cosas que hoy es esencial, mirada mercantil, se llama ‘anuncio’. Arrasa el campo de acción de quien observa y nos acerca las cosas tan peligrosamente como ese coche que en la pantalla de los cines se nos echa encima (Benjamin 2010a: 72).

También Benjamin habla de cómo los diarios ilustrados “comienzan a plantarle [al hombre metropolitano] ante la vista postes indicadores por doquier” (2008a: 22) y en ellos se hace “el rótulo por primera vez obligatorio” (ibíd.). Esta misma

‘estética fática’ (en referencia a la “imagen fática” de Virilio –1998b: 81–) fue la que en su día se plasma gráficamente en la publicación de *Calle de dirección única* por Ernst Rowohlt, en Berlín. Sontag nos cuenta que “la cubierta [de este libro] era un montaje fotográfico de frases agresivas en letras mayúsculas, tomadas de anuncios de periódicos y letreros oficiales y raros” (1987: 142). Una estética en plena consonancia con el *shock* óptico y el montaje cinematográfico, que mimetiza una nueva forma de vida moderna a base de impacto al tiempo que se sirve de éste para ganar la atención de los consumidores. Así da cuenta de ello en un apunte manuscrito:

*Como podemos constatar en la gran ciudad, ellas [las construcciones actuales] se han convertido en el soporte de la publicidad. La recepción en la distracción, que se hace perceptible de manera más o menos pronunciada en casi todos los dominios, encuentra uno de sus agentes más importantes en la publicidad. Desde el grafismo profesional hasta la publicidad en la radio, pasando por los pequeños anuncios se puede seguir el creciente amalgamamiento entre importantes elementos del arte y los intereses del capital* (Benjamin 1990c: 1043).<sup>336</sup>

A pesar de su valor de consumo, Benjamin encuadra la publicidad dentro del ámbito artístico (al igual que realiza con el cine), donde también existe una mirada mercantil. Mallarmé daría buena cuenta de ello:

[...] introdujo por primera vez en la literatura con su *Coup de dés* las tensiones gráficas de los anuncios. Los experimentos que después llevarían a cabo los dadaístas no partieron de lo constructivo, sino ya de los nervios de reacción exacta de los literatos, con lo que fueron mucho menos consistentes que la tentativa de Mallarmé, una que surgía por entero del interior de su estilo. Pero permiten conocer la actualidad de lo descubierto por el gonádico Mallarmé, encerrado en casa y en armonía preestablecida con todos los acontecimientos decisivos, por aquellos días, en la economía, la técnica y la vida pública (Benjamin 2010a: 42).

Por otra parte, al asociarse gran parte del arte y la publicidad con una forma accesible y democrática de recepción, Benjamin asimila a ambos con una forma de percibir distraída por parte de las masas:

*En la publicidad, que se dirige a la masa distraída de individuos, el arte da muestra de su aptitud mercantil por un ejemplo, uno con el que la revolución del proletariado dará muestra de su condición humana: el ejemplo de su recepción por las masas. Esto implica que es inútil querer fijar límites fundamentales entre la publicidad y el arte* (Benjamin 1990c: 1043-1044).<sup>337</sup>

336 “Sie sind, wie sich in der Großstadt erkennen läßt, zuträgern der Reklame geworden. Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit unterschiedlichem Nachdruck auf nahezu allen Gebieten bemerkbar macht, hat einen ihrer wichtigsten Agenten in der Reklame. Von der Werbegraphik über das Inserat zur Rundfunkpublizität kann man die wachsende Amalgamierung wichtiger Elemente der Kunst mit den Interessen des Kapitals verfolgen” (Benjamin 1990c: 1043).

337 “In der Reklame, welche sich an die Masse der zerstreuten Einzelnen wendet, macht die Kunst die merkantile

El que nuestro autor considere desacertado establecer una demarcación entre la publicidad y el arte, muestra que, al tiempo que encuadra a la primera dentro de la recepción propia del cine (“recepción en la distracción”), el espíritu mercantil de la publicidad puede favorecer los pasos de una revolución social de la mano del arte por su alcance masivo. Benjamin encuentra paradójico el que una imagen fija como el cartel cumpla las mismas funciones que la imagen en movimiento, pero no hay que olvidar que su impacto visual y su repetición obedecen a unas leyes completamente distintas. De ahí que su espectador sea de la misma condición del público de cine.

[...] *mientras que la actitud de una masa distraída, que deja que actúe sobre ella la obra de arte, tiene que esperar del comportamiento político su dimensión humana. Por el momento ha de ser suficiente constatar que en la constelación de la historia universal los extremos se tocan. Delante del cartel no hay, como en otro tiempo hubo delante de la imagen piadosa, ni amante del arte ni inculto* (Benjamin 1990c: 1044).<sup>338</sup>

Al igual que el espectador de cine distraído se corresponderá con la figura de un examinador, para Benjamin nacerá una nueva crítica con la desaparición del aspecto cultural del arte. En relación a ello, ya anticipa en *Calle de dirección* única que es una pérdida de tiempo lamentar la decadencia de la crítica en consonancia con la de lo aurático. Lo que se torna imprescindible para él es manejar una crítica con la “distancia correcta”, “Pues ahora las cosas arremeten con violencia excesiva contra la sociedad y la ‘mirada libre’ e ‘imparcial’ se han vuelto mentira o expresión ingenua de la incompetencia” (Benjamin 2010a: 71-72). En esa misma obra Benjamin comenta la superioridad de un neón publicitario sobre la crítica, no por aquello que dice, sino por “el charco de fuego que lo va reflejando en asfalto” (*op. cit.*: 72). Michael Taussig interpreta que esto no supone reemplazar el vacío moderno con elementos de la cotidianeidad, pues dicha cotidianeidad “no es una cuestión de semiótica universal, sino de mimética capitalista” (1991: 15). El reflejo del charco sería entonces aquél que aporta una luz diferente a la lectura del mundo al mimetizar el neón. Participando de la “recepción en la distracción”, la publicidad suprime el espacio de contemplación y golpea al espectador con su cualidad táctil en una insistente y entrecortada cercanía. Esto la convierte, según Benjamin, en algo mucho más efectiva que la crítica: “La mirada lanzada al corazón de las cosas que hoy es esencial, mirada mercantil, se llama ‘anuncio’ ” (ibíd.), por lo que la nueva crítica habrá de parecerse a ella.

---

*Probe auf ein Exempel, auf das sie mit der Revolution des Proletariats die menschliche machen wird: das Exempel ihrer Rezeption durch die Massen. Das Schießt ein, daß grundsätzliche Grenzen zwischen Reklame und Kunst fixieren zu wollen, unfruchtbar ist* (Benjamin 1990c: 1043-1044).

338 “[...] während die [Haltung] einer zerstreuten, das Kunstwerk auf sich wirken lassenden Masse jederzeit von der politischen Haltung ihre menschenwürdige Gestalt zu gewärtigen hat. Vorerst muß es bei der Feststellung sein Bewenden haben, daß in weltgeschichtlicher Konstellation die Extreme einander berühren. Vor dem Plakat gibt es, wie einst vor dem Andachtsbilde weder Kunstfreunde noch Banausen” (Benjamin 1990c: 1044).



Fotografía: Tania Castellano (2010). Obra teatral *Fuerza Bruta*

Pero no sólo Benjamin atiende al fenómeno de la publicidad, esa “vida mordiente y silenciosa que [...] asalta de repente a los transeúntes” (*op. cit.*: 285),<sup>339</sup> sino que también su contemporáneo Kracauer habla de cómo al transeúnte de la gran ciudad le perturba el encanto de los anuncios luminosos.<sup>340</sup> Por un lado, este autor presenta esa publicidad e iluminación como aquello que revitaliza al trabajador o le libra del vacío de su existencia con sus golpes de luz.<sup>341</sup> Pero, por otro, parece que la publicidad dista mucho de ser verdaderamente esa infusión de fuerza y Kracauer argumenta que esos anuncios luminosos pueden también

339 Merece la pena ampliar la cita: “Muy a menudo, el cielo vespertino de Moscú reluce entero con un azul terrible: y es que, sin darte cuenta, lo has mirado a través de las gafas enormes y azules que sobresalen de las ópticas puestas a la manera de señales. Una vida mordiente y silenciosa que parece cargar contra sí misma asalta de repente a los transeúntes desde los negros arcos y los grandes marcos de la puertas con letras negras, azules, amarillas y rojas, como un dardo, o como la imagen de unas botas o de ropa fresca y recién planchada, como un escalón viejo y desgastado o como un sólido tramo de escalera” (Benjamin 2010a: 285).

340 Como en este caso: “Entonces atraen al paso las palabras luminosas que hay en los tejados, y queda uno desterrado de su propio vacío en los extraños *anuncios* publicitarios. El cuerpo echa raíces en el asfalto, y el espíritu, que ya no es nuestro espíritu, se roza con los anuncios luminosos, tan infinitamente nocturnos, en la noche. [...] Un encanto indefinido le perturba con los miles de bombillas con las cuales forma una y otra vez frases deslumbrantes” (Kracauer 2006: 182-3).

341 Kracauer habla en “Tarjeta Postal” (1930) de la iluminación reflejada por los muros de la iglesia conmemorativa del emperador Guillermo de noche en términos de algo “casi sobrenatural”. Este espectáculo se hace extensivo a otras fachadas luminosas como las del cine y el Capitolio, además de a los anuncios en neón o los carteles iluminados, que “transforman la noche en día para hacer que el horror de las tinieblas se desvanezca de la jornada de trabajo de los visitantes [...] lanzan un ataque conjunto contra la fatiga que los vence, contra el vacío que lucha por escapar a cualquier precio. Rugen, golpean, sacuden a la multitud con una brutalidad demente. [...] Es un centelleo infinito que, lejos de estar al servicio del anuncio únicamente, encuentra en él mismo su verdadero fin. [...] Es más bien una protesta resplandeciente contra la oscuridad de nuestra existencia” (Kracauer 1995a: 54-55).

abrumar al paseante e impedirle pensar.<sup>342</sup> Algo que se plantea diametralmente opuesto a la perspectiva de Benjamin cuando los consideraba germen artístico y superior a la capacidad de la crítica anterior. Sorprendentemente podemos observar cómo ese tono negativo sobre los efectos publicitarios se anticipa al apogeo publicitario moderno a principios el siglo XVII con el ejemplo de Lope de Vega y su *Fuenteovejuna* (1612): “Antes que ignoran más siento por eso/ por no se reducir a breve suma;/ porque la confusión, con el exceso,/ los intentos resuelve en vana espuma;/ y aquel que de leer tiene más uso,/ de ver letreros sólo está confuso” (de Vega 1984: 53). Son precisamente la potencia de choque, ya que “ahora las cosas arremeten con violencia excesiva contra la sociedad” (Benjamin 2010a: 71-72), y el sentido capitalista de la publicidad, pues “Al hombre de la calle es el dinero lo que aproxima a las cosas y lo que establece el contacto con ellas” (Benjamin *op. cit.*: 72), los que nuestro autor ve disseminados por otras esferas modernas y de los que, a su vez, se hace eco en su propia obra, una que sin duda tiene la cualidad de dejarse permear por su época.

Por otra parte, Benjamin expone al transeúnte de la gran ciudad como una persona condicionada por los *shocks* propiciados por el tráfico metropolitano (como expone desde la primera versión del ensayo) y por el efecto de choque que imprime la multitud. Una experiencia del *shock*, la de la multitud, correspondiente según él con el desarrollo repetitivo del mismo proceso en la producción industrial, asumido como vivencia (*Erlebnis*). En cuanto al *shock* presente en el tráfico, asegura que en los cruces peligrosos se hace evidente cómo el ciudadano es golpeado en forma de *shocks*, integrados por él en forma de inervaciones. Nótese el hecho de que Benjamin compara esos golpes a los que produciría el contacto con una batería eléctrica. Justo la metáfora que emplea Baudelaire al hablar de que el *flâneur* “entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad” (2000: 87). En cuanto a los parques de atracciones, estos funcionarían para Benjamin como un campo de entrenamiento para la batalla diaria del hombre común dentro del tráfico metropolitano o del obrero en el seno de la fábrica, a los que también complementaría el cine.

Estos gestos y dinámicas propios de la modernidad marcan las pautas del nuevo tipo de experiencia asociado al *shock*: la vivencia (*Erlebnis*). Ahora bien, hemos de señalar que muchos de los tipos de *shock* que hasta ahora hemos tratado (en el contexto de la fábrica, entre la multitud, en el tráfico de la ciudad) son los que se asocian a un golpe amortiguado por la conciencia. El ciudadano no puede dejar de ‘estar pendiente’ de su entorno para poder desenvolverse en él sin peligro, por lo que la conciencia reaccionará ante todo impacto lanzado

342 “Sus anuncios [en los principales barrios de la vida nocturna] se graban en la memoria, sin dejarse descifrar. El fulgor rojizo que resplandece tras ellos *se posa como un velo sobre el pensamiento*” (Kracauer 1977: 16). Las cursivas son nuestras.



sobre el sujeto. Buck-Morss nos lo define de la siguiente forma: “La conciencia, en un estado de distracción constante, actuaba como una esponja de *shocks*, registrando estas impresiones sin experimentarlas realmente: los *shocks* eran ‘apresados y atajados de tal modo por la conciencia’, para impedir un efecto traumático” (2005a: 69). En Benjamin hemos de diferenciar este primer tipo de *shock*, en concordancia con los postulados freudianos, de un segundo tipo asociado al arte y la aparición de las nuevas tecnologías. Mientras el primero constituye un impacto tratado de neutralizar por la conciencia, el segundo resulta un golpe de apertura al inconsciente. Ambos *shocks* conjugados, configurarían para nuestro autor el nuevo modo de percepción y conocimiento modernos.

### 11. a. *El shock temido*

En cuanto a la primera clase de *shock*, en relación con la conciencia, Benjamin destaca dos aspectos en el contexto de la fotografía instantánea. Por una parte “su función técnica en el mecanismo [de la cámara]” y por otra “su función esterilizadora de la vivencia” (Benjamin 2005: 700). Si en la primera parte de este apartado nos hemos referido a los gestos mecánicos, ahora profundizaremos en su aspecto esterilizador. La mayor presencia del *shock* en la vida moderna, en forma de lluvia indiscriminada de estímulos, requiere para Benjamin (al pie de la teoría freudiana) un aumento de participación por parte de la conciencia, que mantenga al sujeto en alerta para protegerlo del efecto traumático, lo que se traduce en esfuerzos intelectuales mayores. Dado que los impactos asumidos por la conciencia no dejan huellas a un nivel inconsciente, estos no serán capaces de desencadenar un efecto *shock* del segundo tipo, en contacto con el inconsciente. Es por ello que Benjamin explica el lamento de Baudelaire acerca del peligro que constituye la nueva técnica bajo esa perspectiva: “La técnica reproductiva, al hacer que el recuerdo voluntario y discursivo se encuentre constantemente alerta, reduce las posibilidades de juego de la fantasía” (Benjamin 2008a: 251). Cuanto más satisfactoriamente cumpla la conciencia esa función de defensa, menos penetrarán las impresiones en la experiencia, tomando forma de vivencia: *Erlebnis*, o más bien, de vivencia del *shock*: *Chockerlebnis*.

Esta función de defensa ante el *shock*, *Chockabwehr*, incorpora según Benjamin los sucesos de manera inmediata al registro consciente del recuerdo y le adscribe “un exacto punto temporal en el interior de la conciencia” (2008a: 217) a costa de su trascendencia en la vida del sujeto y de su experiencia poética, convirtiendo lo vivido en sucesos puntuales y aislados. Estos momentos concretos y superficiales (*Erlebnis*) son los que van progresivamente ganando terreno y generando la disolución de la experiencia transmisible (*Erfahrung*), a la vez que el detrimento de la memoria, tanto individual como colectiva. Para Benjamin esa transfor-



mación refleja precisamente la distancia entre tradición y modernidad. Como nos remarca Bernhard Rüdiger al respecto, la conciencia aquí no establece en el sentido clásico la misma relación entre percepción y conocimiento, sino que se limita a desarrollar un conjunto de puntos de referencia, precedente a todo discurso. En cuanto a la dimensión defensiva de la conciencia, Buck-Morss expone que

La tecnología, como arma y como herramienta, amplía el poder humano –al tiempo que intensifica la vulnerabilidad de lo que Benjamin denomina ‘este diminuto y frágil cuerpo humano’– y que, por tanto, produce una contra-necesidad: usar la tecnología como escudo protector contra ‘el orden más frío’ que ella misma ha contribuido a crear (Buck-Morss 1993: 88).

Esta autora analiza este aspecto moderno en profundidad enfocándolo como la anestesia del sistema sinestésico. Éste se corresponde con un “sistema estético de la conciencia-sensorial, descentrado del sujeto clásico, en donde las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación” (Buck-Morss 1993: 65). Dentro de él, la subjetividad actúa de mediadora entre las sensaciones exteriores (percepción) e interiores (memoria). Su neutralización o anestesia se identifica con la conciencia que funciona como una esponja que atrapa los impactos del medio urbano (Buck-Morss 2005a: 69), registrando los *shocks* aunque sin experimentarlos. La repetición y el perfeccionamiento de esta práctica inhabilita la función del sistema sinestésico: conectar las percepciones actuales externas con la memoria pasada y con la anticipación. Al bloquear las impresiones del mundo externo, se produce la interrupción del circuito sensorial, por lo que, según la autora, esta privación “provoca la degeneración de los componentes internos del sistema” (Buck-Morss 1993: 65). El perfeccionamiento anestésico transformado en hábito termina por automatizar la respuesta de la persona al tiempo que anula la emoción suscitada y la reacción espontánea.

Recordemos cómo también Benjamin establecía una relación indisoluble entre atención [*Aufmerksamkeit*] y costumbre [*Gewohnheit*], constituyendo ambas la cresta y el valle de la misma ola respectivamente.<sup>343</sup> De acuerdo con esa relación, tanto la atención despertada por la voluntad del sujeto en el ejemplo de Benjamin, como la atención que se apoya en el efecto sorpresa, y a la que correspondería el *shock*, derivarían en una similar neutralización a través del hábito. Todo parece apuntar a que esa costumbre se crea por una falta de distancia entre la persona y su mundo. Ejemplo de ello es cuando Benjamin habla de la costumbre en el contexto espacial:

En cuanto empezamos a orientarnos, el paisaje ya desaparece, cual la fachada cuando entramos a una casa. Aún no nos lo ha impuesto la observación constante, habitual. Pero cuando empezamos a conocer el lugar, no podemos ya recuperar esa imagen primera (Benjamin 2010a: 60).

343 Véase al respecto la página 196 de esta tesis.

Anthony Vidler hace referencia a este extracto argumentando que “En el caso del paisaje, el primer *shock* de lo nuevo se borra con la costumbre, que arrasa la distancia entre el plano frontal y el plano de fondo [...] por lo que de alguna manera la perspectiva se disipa” (2000: 85-86). De acuerdo con ello, también Vidler señala que el medio del sujeto moderno, la ciudad, una vez percibida y conocida: atendida, se torna invisible para el individuo que la habita, distanciándose de las primeras impresiones experimentadas allí (*the shock of the new*) debido a la costumbre, lo que imposibilita percibir las cosas como la primera vez. La “recepción en la distracción” tratará de interponer de nuevo la distancia o profundidad de la que hablaba Vidler a base de golpes, como forma de resistencia activa al hábito. El *shock* que surge de la nueva configuración entre pasado y presente en el arte será el encargado de derruir este muro de contención habitual y de alcanzar al espectador para sacudirle y despertarle (consciente e inconscientemente).

Pero en el proceso de modernización la anestesia le gana progresivamente terreno a la sinestesia y el hombre moderno se convierte en el hombre hastiado o *blasé* simmeliano. La respuesta a la estimulación masiva resulta en una falta de respuesta. Y es que, tal y como indica William James, el exceso de intelecto hace enmudecer al resonador corporal. Una frialdad mental que, según este autor, lleva a que la máxima alabanza hacia la música nueva por parte de Chopin no sea más que un “*Rien ne me choque*” (James 1989: 932). De este modo, la barrera interpuesta por una racionalidad sobredimensionada invalida toda experiencia poética posible. Pero ése no va a ser el único impedimento que Benjamin detecta para el contacto con las ‘impresiones verdaderas’. También contribuyen a ello los espejismos narcóticos que someten al hombre moderno y generan su embotamiento reactivo. Esta neutralización, que puede aparecer bajo la forma de la fantasmagoría de la mercancía o de la absorción del arte cultural, da lugar a un tipo de narcotización. Por otro lado, ésta establece una estrecha relación con la drogadicción a partir de ciertas sustancias psicotrópicas como el éter, el opio y la cocaína, cuyo origen Buck-Morss sitúa en la modernidad. La experiencia intoxicada de la realidad que genera el consumo, y que a su vez agota los impulsos del sujeto para intervenir en su mundo, es criticada no sólo por Benjamin, sino por el grupo de autores que también aquí destacamos: Simmel, Kracauer y Brecht. Dentro de ese mismo espectáculo narcótico de masas opera el nazismo, razón de más para que Benjamin y sus contemporáneos, como Kracauer y Brecht, contribuyan a fomentar de una toma de posición política y social.

Este escenario en el que impera la falta de reacción (originada tanto por la coraza de la racionalidad, como por la evasión en los productos de consumo) supone el extremo opuesto al segundo tipo de *shock* benjaminiano, en contacto con el inconsciente, a la vez que su correlato. De todo ello, se deduce que,

aunque la presencia de la conciencia en forma de abuso de la racionalidad ejerza de protección de la psique y del cuerpo del sujeto, ésta conduce irremediablemente a la destrucción de la capacidad política del ciudadano. Benjamin repara en esta situación y urge sobre la necesidad de recobrar las sensaciones y emociones que serán las que darán paso a la reflexión y a la participación política de nuevo. Existe por tanto otro tipo de *shock* indisociable del sistema sinestésico, que Benjamin ya intuía en dominios como el sueño y el recuerdo. Un terreno inconsciente que la técnica de la fotografía y el cine se encargarían de conjurar.

### 11. b. *El shock deseado*

El segundo tipo de *shock* intenta enmendar los efectos producidos por la sobreprotección respecto del primero a través de medios artificiales como el cine (en el sentido de *kuntslich*: artificial y artístico) para impulsar al cuerpo a “momentos de reconocimiento” (Hansen 1987: 211) a través del elemento táctil en el campo de la recepción óptica. Si la defensa de la conciencia produce el embotamiento de los sentidos y un empobrecimiento de la experiencia, podríamos interpretar una baja protección del consciente como un enriquecimiento de la experiencia, tal y como apunta Dorothee Brill, sin que por ello se pierda su carácter traumático. Aun así, la fórmula perfecta requiere conservar la protección mientras se mantiene un contacto con la realidad de las impresiones. Benjamin halla en el cine la solución a este dilema. Por eso se propone difundir la técnica cinematográfica como una estética del despertar que cumple con aquello que las vanguardias no alcanzaron. Hansen considera este cometido como la transformación desde un *shock* equivalente a un dispositivo de defensa, al *shock* como activador del subconsciente. La clave de la restauración de la percepción para nuestro autor reside en “la recepción en la distracción”. Con ella pretende romper el encantamiento anestésico activando la capacidad de re-conocimiento en el espectador. En este caso, la noción de conocimiento está indirectamente asociada, pues el mismo *shock* no da nada a conocer, sino que se presenta como el desencadenante de una conexión entre el sujeto y su memoria adquirida. Para Benjamin, el descubrimiento y el asombro que surgen de una conjunción imprevisible entre presente (cuando el espectador ve la película) y pasado (cuando es transportado a sus recuerdos) mueven los engranajes de la reflexión dando lugar a una postura crítica. Es el conocimiento el que ‘retumba’ a partir del relámpago del *shock*.<sup>344</sup> Así lo refleja cuando escribe un pequeño artículo sobre los resultados del montaje de una exposición titulada “Nervios sanos” en Berlín. En él señala que “Lo más

344 Tal y como Benjamin expone en un escrito titulado “La gran feria de alimentación”: “Mas la masa no quiere que la ‘instruyan’, y así sólo puede recibir y acoger el conocimiento con el pequeño *shock* que, al producirse, enclava lo vivido en su interior” (2010a: 485).

importante para el conjunto de los organizadores de esta peculiar exposición era este tipo de conocimiento [el reconocimiento de lo auténtico] y el pequeño *shock* que con él salta a partir de las cosas” (Benjamin 2010a: 519-520). A esto añade que

[...] una visión a la que le falte el momento de sorpresa es algo que embrutece. Lo que vemos no puede ser lo mismo –ni tampoco lo mismo más o menos– que lo que diría un pie de foto. Y también siempre ha de ofrecer algo nuevo, una especial forma de evidencia de las que no se obtienen con palabras (Benjamin 2010a: 518).

Benjamin vuelve a retomar esa relación entre el pie de foto e imagen en “Pequeña historia de la fotografía” cuando dice:

La cámara se vuelve cada vez más pequeña, y cada vez se encuentra más dispuesta a atrapar en su seno esas imágenes ocultas y fugaces cuyo *shock* en el observador detiene el mecanismo de asociación. En ese lugar tiene ya que intervenir el pie de foto, es decir, la leyenda que integra la fotografía en la literarización general de toda vida y sin la cual la construcción fotográfica misma nos resulta imprecisa (Benjamin 2007b: 402-403).

Pero además, en “Carta desde París” vuelve a incidir en que el pie de foto posee un carácter totalmente distinto al del título de un cuadro, pues conduce a modo de mecha “las chispas críticas hasta el amontonamiento de imágenes” en el espectador (Benjamin 2008b: 83). Asimismo, en “El autor como productor” argumenta: “Lo que tenemos que reclamar pues del fotógrafo es la capacidad para dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera un valor de uso revolucionario” (Benjamin 2009: 307). En todas estas citas Benjamin destaca tanto la necesidad de diferencia entre lo visto y lo escrito, como el potencial artístico y político del pie de foto, capaz de reconducir a la imagen por senderos apartados de la pura obviedad. Brecht sabría sacar partido a esa cualidad de los pies de foto, así como de esos rótulos de las imágenes de revistas ilustradas y de los intertítulos cinematográficos en su teatro épico. El mismo teatro donde también Benjamin apreciaría “la dialéctica en estado de detención” (Benjamin 2009: 134) materializada en su reproducción de gestos, acciones y palabras. Esa dialéctica para él equivale a:

[...] el peñasco a partir del cual la mirada se hunde dentro de la corriente de las cosas [...] pero si el torrente de las cosas se rompe en el peñasco del asombro, ya no hay diferencia entre una vida y una palabra humana. En el teatro épico, ambas son sólo la cresta de la ola, que hace alumbrar la vida desde el lecho del tiempo, lucir por un momento en el vacío y, después, recostarla nuevamente (Benjamin 2009: 137).

La vida y la palabra ocuparían juntas una cota de intensidad para volver a sumergirse en la corriente de lo informe. Pero para Benjamin es sobre todo el cine el que:

[...] favorece esta forma de la recepción por su efecto de *shock*, haciendo retroceder el valor de culto no sólo porque logra inducir en el público una actitud dictaminadora, sino

por cuanto en el cine dicha actitud dictaminadora no incluye por cierto la atención. Y es que el público es un examinador, pero sin duda uno distraído (Benjamin 2008a: 83).

Sin embargo, hemos de apuntar que esta fe en el *shock* se encuentra también altamente cuestionada. Para autores como Deleuze la creencia de que este choque despertase a la masa como pensadora por parte tanto de los cineastas soviéticos como de Benjamin supone una confianza ingenua que “hoy nos hace sonreír” (2004: 210).

### **11. c. Cualidades del *shock* benjaminiano**

En la medida en que profundizamos acerca de este segundo tipo de *shock* benjaminiano, podemos perfilar como propiedades más sobresalientes los siguientes rasgos: su carácter puntual, la dialéctica entre detención y movimiento, su cualidad mimética, su carácter imprevisto, su cualidad táctil y su carácter destructivo. Pasemos ahora a tratar más de cerca cada una de esas cualidades.

En cuanto al primer rasgo, el carácter puntual, parece ser que la vivencia como acontecimiento aislado encuentra un razonable paralelismo con los instantes en los que sucede el *shock*. Estos momentos destacan entre los demás porque todo *shock* “ha de acogerse con presencia de ánimo mayor” (Benjamin 2008a: 41-42). Denominados “relámpagos” (Benjamin *op. cit.*: 291 y 2005: 464) o “chispazos” (Benjamin 2007b: 210), estos instantes logran romper con el estado narcotizado del hombre, donde la racionalidad ha arrasado las emociones y la fantasmagoría del consumo opaca una percepción real del mundo. Esta percepción “es un abrir y cerrar de ojos”, “va ligada a cada caso a un chispazo” y “es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones” (ibíd.). Aquí la rapidez juega un papel esencial. En ese sentido, Benjamin se refiere a la velocidad que toma la escritura y la lectura en la etapa moderna, pero también la percepción de obras de arte, como las imágenes en el cine, sin que por ello suponga una cualidad negativa. El momento del *shock* equivale, por tanto, a la percepción de la verdadera experiencia moderna: un momento puntual que se cristaliza en forma de mónada. Pero esta percepción de la verdad, un estado sobrio entre tanta fantasmagoría, sólo sucede ocasionalmente. Por otra parte, el entretanto, o espacio entre los puntos de impacto saltados, se convierte en un tiempo de indeterminación en el presente. Este tiempo de expectación también equivale a una preparación para la llegada del instante. Es así cómo el lapso temporal que precede a los picos intensivos ve aumentada también su intensidad y, al contrario de suponer un tiempo vacío, puede ser capaz de generar un tiempo altamente cargado –*charged*–, “emotivo”, a la manera de Jodi Brooks (1995: 86). El optimismo generado por la nueva técnica tiene que ver con lo que Claudia Schaefer denomina “brillo premonitorio de expectación” (2003: 9). Una expectación que, por otra parte, podríamos

identificar con los objetivos utópicos planteados en el ensayo de “La obra de arte”. Una perspectiva muy diferente es la que apunta Bernhard Rüdiger, pues indica que en Benjamin tales instantes también pueden parecerse a los puntos de avance de las manecillas de un reloj: señales sin contenido conceptual, aunque sí mimético, con la única función de puntos de referencia. La noción de secuencia lineal de un proceso (con comienzo, cuerpo y final) se dividiría dando lugar a la descomposición del *continuum*, a base de interrupciones o *shocks*, como en los movimientos del trabajador industrial. Resulta entonces razonable que Benjamin establezca en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” un paralelismo entre la discontinuidad presente en el flujo de imágenes de la película fílmica y el presente en la cinta transportadora de la cadena de montaje: “Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la percepción” (Benjamin 2008a: 234).<sup>345</sup> Habiendo aparecido ambas técnicas prácticamente al mismo tiempo, nuestro autor considera que no se puede entender el significado de una sin la otra. Esta comparación sigue ocupando los textos de otros autores contemporáneos, como Jonathan Beller:

El primer tipo de montaje cinematográfico extendió la lógica de la cadena de montaje (la secuenciación de operaciones humanas sutiles y maquinamente orquestadas de forma programática) al *sensorium* y trasladó la revolución industrial al ojo. El cine unifica la actividad sensitiva humana, lo que Marx llamaba ‘trabajo sensitivo’, en el contexto de la producción de mercancía, con el celuloide. [...] Con importantes modificaciones, la situación de los trabajadores de la cadena de montaje presagia la situación de los espectadores en el cine— “El corte” ya implícito en la producción fragmentada de la cadena de montaje, se convirtió en una técnica de organización y producción del carácter de fetiche de la mercancía y después cualitativamente en parte de un nuevo régimen de producción durante mucho tiempo mal llamado consumismo (Beller 2006: 9-10).

Por esta razón, Beller señala que, en el período del cambio del siglo XIX al XX, el capitalismo “organiza el mundo de una manera cada vez más similar al cine: la mercancía moderna se convierte en una forma de montaje” (1994). Tanto en el caso del espectador como en el del trabajador industrial, Beller nos cuenta que se transforma “la dinámica de la visión para siempre, dando lugar a lo que puede pensarse como economía visual” (ibíd.). Para este autor, ser espectador de cine, vendría a ser un derivado del trabajo industrial. El cine avanzaría así hacia otro estado erigiéndose como modelo de aquellas tecnologías que “suprimen la máquina de la cinta de montaje y la inscriben en el cuerpo con el objetivo de explotarlo laboralmente” (ibíd.). Por su parte, Buck-Morss sostiene que nuevas técnicas como las que hemos visto conducen al sujeto moderno a configurar una

345 Una afirmación prácticamente idéntica a la que también aparece en “Teoría de la distracción”: “El *shock* que en la película determina el ritmo de la recepción, determina en la cadena de montaje el ritmo de la producción” (Benjamin 1992b: 678).



percepción fragmentada del espacio real. Algo natural si tenemos en cuenta que la multitud de las calles, los trabajadores de la cadena de montaje y el público de las salas de cine experimentan sin tregua bombardeos de estímulos dispersos en forma de *shock*. Esta nueva dinámica de la época moderna, denominada “fragmentarismo” por Jacques Boulet (2010), supondría para Benjamin no sólo una oposición a disciplinas artísticas tradicionales, sino que, a una escala mayor, también se contraponen tanto al totalitarismo artístico que Wagner encarna, como al político, identificado con el fascismo.

La segunda cualidad de este *shock*, la de la “dialéctica en reposo” (Benjamin 2005: 464) (también traducida como “dialéctica en detención”, “dialéctica en suspenso” o “dialéctica en situación de parálisis”), implica tanto un flujo de pensamientos como su arresto. A fin de comprender esta relación entre detención y movimiento, podríamos interpretar como detención aquella que impediría la asociación habitual de pensamientos; mientras que el movimiento presente en el choque de elementos contrapuestos impulsaría la búsqueda de otras relaciones en la imagen. O bien, podríamos pensar en el movimiento como una asociación mental automática y su paralización como la pausa que da origen a un nuevo tipo de pensamiento. Si optamos por considerar el *shock* un espacio liso, a la manera de Deleuze y Guattari, que cruza espacios estriados conocidos y prefijados,<sup>346</sup> podríamos asumir que “en el espacio liso, el trayecto provoca la parada; una vez más, el intervalo se apodera de todo, el intervalo es sustancia (de ahí los valores rítmicos)” (Deleuze y Guattari 2006: 487). Sea como fuere, el *shock* está cargado de tensiones que conectan elementos dispares y temporalidades distintas y, a la vez, equivale a un arresto. Lo que permite una dialéctica entre detención y movimiento que deja en suspenso los fenómenos fugaces y es capaz de movilizar el pensamiento a partir de ahí. Pues el *shock* interrumpe en el público la aprehensión e interpretación habituales del objeto, obligando a elaborar sus propias conexiones. Este es precisamente uno de los modos de aprender a confrontar los peligros del medio metropolitano que Benjamin propone: a base de *shocks* que sorprendan a la multitud, que la desencuadren, que la despierten y que le hagan reorganizarse. Por eso también apoya el carácter de instrucción propugnado por Brecht como aprendizaje de masas. Si en *La obra de los pasajes* Benjamin comienza el capítulo “N” diciendo: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago” (2005: 459); podríamos pensar que esto es así porque el *shock* inscribiría una pausa en el decurso mental y haría retumbar el trueno

346 Estos autores identifican el espacio estriado con el espacio medido y controlado, un lugar en el que “las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos” (Deleuze y Guattari 2006: 487). En cambio, el espacio liso equivale a aquél que no se deja domeñar: “está formado por acontecimientos o haeceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades” (ibíd.).



de la acción. Benjamin describe esta forma cognitiva de la siguiente manera:

[...] del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada (Benjamin 2008a: 316).

Buck-Morss señala que esta mónada supone un “momento cognitivo” (2005a: 22) cristalizado. Teniendo en cuenta que uno de los lugares estratégicos de este *shock* era para él la película cinematográfica, encontramos un evidente paralelismo con un director al que nuestro autor admira: Eisenstein. También él habla del carácter de relámpago de la imagen y la define como “un enjambre de rasgos (metafóricos) potencialmente dinámico, a punto de explotar” (Eisenstein 2001: 61), equivalente así a las tensiones que soporta el *shock* benjaminiano. Su inmovilidad supone para este director “la cima del dinamismo” en la medida en que compone un “flash metafórico” (Eisenstein 2001: 61). Por último, hemos de apuntar que este rasgo del *shock* benjaminiano, el de la “dialéctica en detención”, no es exclusivo del ámbito estético (que comprende la poesía de Baudelaire, el teatro épico y el cine soviético, el de Chaplin y las animaciones de Mickey Mouse); sino que también ocupa un lugar esencial en las tesis “Sobre el concepto de historia”, así como también se presenta implícitamente en el conjunto de su obra.

Hablemos ahora de la cualidad mimética del *shock*. Para nuestro autor la capacidad mimética no supone simplemente una cualidad del hombre, sino que responde a patrones de semejanza o correspondencia presentes en la naturaleza que los seres humanos son capaces de reconocer y también de producir.<sup>347</sup> Aun así, señala que “la mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano” (Benjamin 2007b: 213). Aparte de ello, Benjamin sostiene que nuestra capacidad mimética está sujeta al cambio histórico y, de acuerdo con esa variabilidad, podría parecer que nuestra capacidad para percibir semejanzas ha disminuido considerablemente, ya que resulta evidente que el hombre moderno apenas conserva “unos pocos restos de esas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos” (Benjamin *op. cit.*: 214). Por lo que en la época moderna se hace imperativamente necesario recuperar esa mimesis que ayude al hombre de su tiempo a superar el proceso de transformación sufrido en la carrera hacia la tecnificación. Sin embargo, hemos de tener siempre presente que la semejanza a la que se refiere Benjamin equivale a correspondencias no físicas. Como cuando en “Hacia la imagen de Proust” alude a una forma de semejanza que exige ser ‘extraída de las profundidades’:

347 Dos de sus ensayos sirven como especial referencia en este tema: “Doctrina de lo semejante” (*Lehre vom Ähnlichen*) y “Sobre la facultad mimética” (*Über das mimetische Vermögen*), ambos de 1933, muy similares entre sí.

[...] el estudio frenético de Proust, su apasionado culto de la semejanza,<sup>348</sup> los signos ciertos de cuyo dominio no se encuentran nunca donde Proust la ilumina de modo inesperado en las maneras de la conversación, o en las obras, o en las fisonomías. La semejanza con la que contamos, esa que nos ocupa justamente cuando estamos despiertos, alude solamente a aquella semejanza más profunda que es la propia del mundo de los sueños; uno en el cual lo que ocurre nunca se presenta como idéntico, sino sin duda como semejante (para sí mismo de forma incomprensible) (Benjamin 2007b: 320).

Asimismo:

Y perseguir la combinación del envejecimiento y el recuerdo significa por cierto penetrar dentro del corazón del mundo proustiano, en el universo del entrecruzamiento. Se trata, pues, del mundo en el estado de la semejanza, y en él imperan las “correspondencias”, que el romanticismo y Baudelaire fueron los primeros en captar, pero que Proust es el único en sacar a la luz en nuestra vida vivida. Cosa que es obra de la *mémoire involontaire*, de esa fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable. Allí donde el pasado se refleja en lo nuevo, como el rocío, un doloroso *shock* de rejuvenecimiento lo recopila con la misma contundencia con la que el camino de Guermantes se entrecruza para Proust con el de Swann cuando va recorriendo por última vez (en el volumen trece) la región de Combray y descubre el enredar de los caminos (Benjamin 2007b: 327).

Y en este momento entra en juego la memoria involuntaria, indispensable para comprender la cualidad mimética del *shock*.

Inspirada por Proust, la memoria involuntaria benjaminiana pertenece a un tiempo que carece de historia lineal<sup>349</sup> y surge de forma distraída, inconscientemente y de golpe, de ahí su asociación con el *shock*. Un alcance el de esta memoria “ampliado y prolongado” (Benjamin 2008a: 250) por la técnica reproducible, lo que supone para nuestro autor “conquistas nuevas y esenciales” (ibíd.) a partir de la imagen técnica. Todo lo contrario a la memoria típicamente bergsoniana, identificada con la memoria voluntaria y descrita como un tipo de memoria consciente y de tipo intelectual, que obedece al ejercicio de la atención. Remitámonos brevemente entonces al origen de la memoria involuntaria benjaminiana: Proust. Para este autor, son las sensaciones las que producen la llamada del recuerdo, por lo que éstas se convierten en un patrón ajustable a ciertos momentos pasados, que el inconsciente se encarga de recopilar. De sobra conocida es la escena en la que Proust evoca un tiempo pasado al degustar una madalena en *En búsqueda del tiempo perdido*.<sup>350</sup> Es el contacto del dulce

348 “Pues, como él mismo [Proust] dijo, *voir* y *désirer* imiter eran cosas idénticas para él” (Benjamin 2007b: 325).

349 Pues, tal y como señala Buck-Morss: “Mientras que la memoria voluntaria recordaba los sucesos secuencialmente, el espacio histórico de la memoria involuntaria era el ‘desorden’ ” (2005a: 49).

350 El pasaje es el siguiente: “Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que se llaman

con el paladar el que desencadena toda la serie de imágenes anteriores. Por otra parte, también Benjamin destaca que para Baudelaire es esencial la conexión del sentido olfativo con la memoria involuntaria. Sin embargo, el mismo Benjamin da preferencia al sonido en este plano: “una palabra, un golpear o un susurrar, al que se le ha dotado del mágico poder de llevarnos de repente en un hechizo a la fría caverna de antaño” (1996: 242). Para Proust, otra manera de estimular esta memoria reside en el plano táctil (o, si se quiere, corporal) con la adopción de posturas similares a las de otra época, entre las que Benjamin nombra la posición de caderas, brazos y hombros. Una vez que las posturas actuales coinciden por azar con posiciones en acontecimientos pasados, las poses funcionan como depósito de imágenes que irrumpen de forma inmediata (en las dos vertientes de este adjetivo: instantánea y no mediada). De todos los sentidos, parece ser que el de la vista es considerado el más alejado de aquello almacenado en la memoria al no poder evitar ser prisionero de la sollicitación que recae sobre la mirada en tiempo presente. La obra de Proust se transforma en una búsqueda de estos instantes de rememoración. Pese a su carencia de orden histórico lineal, para él, la memoria involuntaria es la única capaz de evocar un tiempo pretérito. Y el modo en el que “lo que ha sido” se relaciona dialécticamente con “el ahora” “no es un discurrir, sino una imagen <, > en discontinuidad” (Benjamin 2005: 464), que también describe como “desorden creativo” (Benjamin *op. cit.*: 229). Benjamin precisa que sólo formará parte de la memoria involuntaria lo que no se ha experimentado como vivencia (*Erlebnis*) a partir de un modo consciente y explícito. El despertar de la memoria involuntaria provocará la revelación espontánea y dispersa de rasgos desapercibidos del pasado. Buck-Morss destaca que “Percibir esta conexión entre pasado y presente requería de una habilidad mimética” (2005a: 21), aquella que Benjamin trata de cultivar con el cine, pues “Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes” (Benjamin 2005: 464). Por otra parte, nuestro autor afirma que los contenidos particulares del pasado participan también de los de la memoria común. Los cultos ceremoniales y las fiestas conjugan memoria individual y colectiva, al tiempo que entremezclan la memoria voluntaria con la involuntaria. En ese mismo sentido, Crary nos cuenta que:

Él [Benjamin] reprochaba a Bergson circunscribir la memoria dentro del aislado marco

magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. [...] Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía ser de la misma naturaleza. [...] Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él [el brebaje], sino en mí. El brebaje la despertó [...] siento estremecerse algo en mí que se agita, que quiere elevarse; algo que acaba de perder el ancla a una gran profundidad, no sé el qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando” (Proust 2007: 62-63).

de la conciencia individual, el tipo de postimágenes [*afterimages*] que interesaban a Benjamin eran aquellas de la memoria histórica colectiva, imágenes evocadoras del antaño que tenían la capacidad para un despertar social (Crary 1989: 10).

Para terminar de perfilar el carácter mimético del *shock*, señalaremos las interpretaciones que hacen de él diferentes autores. Miriam Hansen define esa conjunción benjaminiana entre pasado y presente como “momentos de reconocimiento” (1987: 211). Hansen los plantea como una sincronía entre los estímulos exteriores presentes y la memoria sensorial propia de cada individuo, que da lugar al conocimiento estético. Pascal Rousse señala por su parte que es el afecto el que establece en el individuo esas conexiones entre las capas de memoria inconsciente y el presente. Susan Buck-Morss percibe la misma conexión de Hansen entre pasado y futuro como “un flash iluminado” (2005a: 21), pues no hay que olvidar que el instante es la medida de tiempo en el que se percibe la cualidad mimética entre pasado y presente, y las semejanzas se hacen visibles. En cualquier caso, la cualidad mimética que conecta a las distintas temporalidades se presenta como la base de un conocimiento más efectivo que el que permite el lenguaje conceptual y que, según Benjamin, proporcionará a las masas las claves para reflexionar acerca de su situación.

Sigamos ahora con el carácter imprevisto del *shock*. Benjamin lo asocia a un valor educativo, como en el ejemplo del teatro infantil proletario. Del mismo modo que Brecht relaciona el teatro épico con el valor de instrucción, Benjamin señala que ese teatro infantil lleva a cabo la “salvaje activación de la fantasía” (2009: 386). La improvisación en ese contexto es “el núcleo central”, es lo que “manda” (Benjamin 2009: 384). No se pueden predecir o calcular sus efectos, puesto que ella misma no es calculable en tanto aparece de forma indeterminada en los pequeños actores. Paralelamente, tampoco el público, por norma general, podrá controlar la recepción ni disponer su conciencia como ‘parachoques’ ante “la fortaleza de la improvisación” (Benjamin 2010a: 30) en la actuación. Pero esta sensación de inseguridad es necesaria para que prevalezca la sorpresa en un sentido similar a cuando decía: “Los regalos han de afectar tan hondamente al regalado para que se asuste” (Benjamin 2010a: 52). Buck-Morss también trata este mismo carácter sorpresivo dentro de las imágenes dialécticas benjaminianas, donde se muestra igualmente imprescindible:

[...] la percepción de las imágenes dialécticas era una revelación que siempre aparecía como un *shock* de sorpresa. La gran dificultad para percibir las se debía al hecho de que el pasado tenía que ser descubierto por el presente de una manera que nunca era la esperada, porque ese presente no podía haber sido predicho (Buck-Morss 2005a: 22).

A través del carácter imprevisible se recupera la distancia perdida por el espectador en el hábito o en las situaciones donde le escuda la conciencia. De

lo espontáneo surgen “las señales y los gestos señalizadores” (Benjamin 2009: 384) y “cada gesto infantil es a su vez inervación creadora en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva” (ibíd.). Por lo que estos gestos en realidad se convierten en golpes que tocan los sentidos del público. Eso sí, Benjamin nos recuerda que “Todos los golpes decisivos están dados con la mano izquierda” (2010a: 30). El espectador también contribuye a generar este carácter imprevisible. Benjamin habla de cómo aquél que mira una fotografía se siente “irresistiblemente forzado” a buscar “la chispita minúscula del azar, de aquí y ahora” (2008b: 26).<sup>351</sup> Este estado aporta a todo tipo de obras (teatrales, escritas, gráficas) un carácter vacilante, alejado de la última palabra. Y es que Benjamin apuesta por terminar la obra de otro modo: conservando el carácter fresco que las intuiciones generan, tal y como expone en la siguiente cita:

Mas la consumación de cualquier obra –y esto nos conduce de inmediato hasta el otro lado del proceso– no es nunca algo muerto. Y no es accesible desde fuera; por eso, el pulir y corregir no sirve aquí de nada. La consumación tiene lugar al interior de la propia obra. Y también aquí se habla, aún una vez más, de nacimiento: en su consumación la creación va a dar de nuevo luz al creador (Benjamin 2010a: 389).

Así, la conclusión parece conducir a todo lo contrario: a un estado posible sólo por quedarse alojado en un terreno vacilante entre el sí y el no, entre lo empezado y lo que queda por terminar. Lo que él llama “chispa” supone aquí un portal continuamente abierto al presente.

En cuanto a la cualidad táctil de este *shock*, ésta queda patente en el ensayo sobre “La obra de arte”. Sin embargo, como hemos visto, Benjamin duda a la hora de precisar esta facultad, variando el adjetivo en las diferentes versiones de táctil (*taktile*), a táctil-táctico (*taktische*), a traumático o traumatizante (*traumatique*, *traumatisant*), para terminar con el primer calificativo: táctil (*taktile*) en la última versión conocida. Al menos, de esta divagación entre las versiones del adjetivo se despliega una serie de matices en la palabra táctil, que, de otra forma, se habrían quedado más bien en elucubraciones interpretativas. El nuevo contacto entre obra y espectador, cuyo paradigma lo encuentra en el cine, se define por contraposición a la distancia aurática precedente. El *shock* encarna este contacto, pues es él el que traspasa el espacio que media entre el espectador y película. En él se pueden observar dos vertientes: la física (en tanto hace saltar al público de la butaca) y la psíquica (por despertar momentos de lucidez en él). En ese sentido, podríamos compararlo con el poder revolucionario del conocimiento infantil que Buck-Morss describe:

La cognición infantil era una potencia revolucionaria porque era táctil, y por eso

351 También traducido en Abada como “la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen” (Benjamin 2007b: 382).

estaba vinculada a la acción, y porque, en vez de aceptar el significado dado de las cosas, los niños aprendían a conocer los objetos asiéndolos y usándolos de un modo que transformaba su significado. [...] Podría decirse que sólo son conscientes de todas las cosas que los rodean si pueden actuar sobre ellas, o a través de ellas, no importa de qué manera: la acción, de hecho, lo es todo (Buck-Morss 2005a: 63).

El modelo de “recepción en la distracción” benjaminiana tiene mucho que ver con este conocimiento infantil. Pero aquí la forma en la que el público de cine puede vincular la acción con la obra es a través de la dimensión subjetiva de la memoria involuntaria. Ese actuar ya se ha dado antes, en el pasado. Es el *shock* el que, a través de su cualidad mimética, despierta esa memoria que se incorpora al visionado sumando la subjetividad del espectador al contenido de la película. Es en ese choque entre pasado del espectador y presente fílmico donde tiene lugar el conocimiento. Para ello, el público ha de ser afectado por la obra de arte, ha de ‘quedar tocado’ por ella para poder ser también capaz de reaccionar socialmente y, por tanto, revolucionariamente. Quizá por eso Benjamin optara por utilizar el adjetivo “traumático”, evidenciando la penetración de la barrera defensiva consciente. Pero, por lo visto, el planteamiento de enriquecer la experiencia a base de trauma no parece convencerle, al regresar en la versión final de nuevo al adjetivo “táctil”. Mientras el trauma se aloja fuera, en las calles de la metrópoli y en los campos de batalla; lo que pretende este *shock* cinematográfico es inocular un efecto traumático inofensivo a modo de vacuna, preventivamente, dotando al hombre moderno de instrumentos con los que defenderse de lo que le viene encima. Para ello no se necesitan grandes despliegues, sino una superficie de contacto (el espectador y su memoria involuntaria) y una serie de golpes efectivos a base de obra de arte. Este planteamiento no estaría lejos de aquel “cine-puño” que Eisenstein plantea en su artículo “El problema del tratamiento materialista de la forma” (1925) con el que pretende contestar al cine-ojo de Vertov. Este “cine-puño” habría de ‘abrirle la cabeza’ al público a base de golpes en pantalla. Ahora bien, Pascal Rousse advierte que si el número de *shocks* aumenta desmedidamente estos provocarían “la saturación traumática de *shocks* en la experiencia vivida (*Erlebnis*)” (2008: párr. 15). Lo que impediría en ese caso que el hombre moderno se enfrentara con éxito a la vida diaria.

Pero, de hecho, existen diferentes grados de *shock*. Una variante serían los que se corresponden con aquellos que Godard denomina *petits faits*: no tan evidentes y visibles, sino más bien subjetivos, presentes en la película. Aquellos que, según Sharon Indira Bhagwan, “caen en los rincones de la escucha y la visión” (2002: 79). Supone así una experiencia parecida de la que Benjamin da cuenta en *Diario de Moscú* al hablar de una pintura de Cézanne:

Me pareció que, por mucho que se abarque una pintura, no por ello se penetra en su espacio; sucede más bien que el espacio se expande primariamente en algunos



puntos concretos y diferentes, abriéndosenos en ángulos y rincones donde creemos poder localizar importantes experiencias del pasado; en esos puntos hay algo inexplicablemente conocido (Benjamin 1988: 53).<sup>352</sup>

Inevitable hablar entonces del *punctum* fotográfico descrito por Roland Barthes. Para este autor, mientras el *studium* hace referencia a la evidencia cultural y el interés general de las imágenes; el *punctum* se contrapone a él, o lo complementa, como aquello surgido del azar y que apunta hacia un espectador concreto. De esta forma, Barthes asume el *punctum* como “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (1990: 65) y que podríamos enlazar con esos *petit faits* de los que hablaba Godard. A su vez, Lindsay Waters también habla de la cualidad de la obra de arte para abrirse camino hacia nuestra subjetividad. Para este autor, sólo cuando somos capaces de percibir hasta dónde la obra de arte “echa anclas” (*drop an anchor*) o toca fondo en nosotros (Waters 2003: 211), es cuando descubrimos nuestra propia naturaleza. Por lo que, si el arte nos permite ser conscientes de lo que somos es porque no sólo atañe al objeto artístico, sino porque actúa sobre nosotros. Es ahí donde el *shock* puede presumir de su carácter táctil en un nivel diferente de aquel que supone un impacto ineludible. Pues el individuo ‘se siente tocado’ por lo que ve y evoca al mismo tiempo su propia experiencia personal. Podríamos también pensar que esos *shocks* fuesen las anclas de las que habla Waters, aquellas que atrapan dimensiones hasta entonces no percibidas del espectador y hacen posible un conocimiento más completo de sí y, por ende, de su clase social. Pascal Rousse también plantea la “recepción en la distracción” como “una red de coordenadas psicofísicas con las que cuenta el cine” (Rousse 2008: párr. 11). Por lo que igualmente podríamos pensar que el conjunto de *shocks* cinematográficos hace las veces de esas coordenadas que orientan al espectador.

Gracias a ello, éste podrá ser capaz de experimentar (*Erlebnis*) las imágenes dentro de la sala de cine gracias al lenguaje propio del montaje, que “produce y empareja espacio-tiempos que se incorporan para la consciencia” (Rousse *op. cit.*: párr. 13) y de relacionarlos paralelamente con su propia experiencia pasada (*Erfahrung*). Con ello, el cine para Rousse concedería al sujeto “el conocimiento de sí y el despertar de la razón por la transformación del afecto” (*op. cit.*: párr. 16).

352 Este extracto supondría una postura contradictoria a su visión de la obra pictórica en el ensayo de “La obra de arte”, donde se argumenta que el espectador sí penetra en ese espacio de la pintura al contemplarla y, a su vez, es absorbido por ella. Mientras que en “La obra de arte” pone como ejemplo el cuadro de un pintor chino donde se distingue un camino que desaparece en el bosque, en el de Cézanne se trata de una carretera que cruza otro bosque. Quizá podríamos marcar la diferencia entre un caso y otro destacando el hecho de que mientras en esta ocasión se refiere a una pintura impresionista, la del pintor chino pudiera aproximarse más al realismo. En otra ocasión, Benjamin dirá que las manchas de color impresionistas guardan relación con la percepción de la masa metropolitana, por lo que, como pintura de vanguardia, estaría más próxima a encuadrarse como una experiencia moderna y del lado de la del cine.



Apliquemos la metáfora de la perla a este conocimiento profundo de nosotros sólo posible gracias a un elemento exógeno. El *shock* es el elemento extraño que se introduce en el espectador y éste lo integra, envolviéndolo con capas de sentido (nácar) equivalentes a su propia experiencia evocada, que actúan como superficie reflectante mostrando imágenes del interior de sí mismo. Esto tiene que ver a su vez con la visión benjaminiana del público de cine como una masa que envuelve la obra dentro de sí misma (la “envuelve en su oleaje” –Benjamin 2008a: 43–). Es a través de la recepción distraída cuando el sujeto responde amplificadamente y expande el estímulo, creando un espacio que le identifica y le devuelve parte de sí. Asimismo, Rousse traslada esas coordenadas a otro plano, ya que enlaza la percepción distraída que se da dentro y fuera de las salas de cine. Señala así un vínculo entre la figura del *flâneur* que frecuenta la calle y el espectador que ocupa las salas de proyección, como también lo hizo Kracauer al sugerir en su *Teoría del cine* que el espectador era en realidad un *flâneur* que discurría por la película como lo hacía el *flâneur* en la ciudad. Rousse nos cuenta que el *flâneur* encarnado por Baudelaire, los surrealistas, Joyce y Benjamin

[...] nos conduce a través de los estratos de una construcción de la mirada y del gesto, que encontrará en el cine su modo de escritura y de pensamiento: trabajo de invención de la huella. Así, la percepción distraída implica la estratificación de la memoria y del inconsciente en un imaginario activo que inerva el ser singular cualquiera, resultante de la masa (Rousse 2008: párr. 15).

Por último, tenemos el carácter destructivo como cualidad del *shock*. Con ese mismo nombre titula Benjamin un ensayo inspirado en Karl Kraus de 1931: “El carácter destructivo”. Sin embargo, parece ser que, aun surgido de la figura de Kraus, es a la vez una especie de retrato de Gustav Glück, un amigo en común con Brecht. Este breve ensayo trata esencialmente las claves de la actitud destructiva, que aparecerá implícita y explícitamente en el resto de la obra benjaminiana. A grandes rasgos, el texto se mueve entre dos elementos contrapuestos: el hombre estuche, que representa al hombre burgués, y el carácter destructivo que porta todo luchador de su tiempo. El primero representa un hombre al que le borran las huellas de su paso por la vida, mientras que el segundo es alguien que intenta construir su historia a base de destruir la que no le pertenece y “borra incluso las huellas de la propia destrucción” (Benjamin 2010a: 347). El hombre estuche se correspondería con lo que Benjamin identifica en *Calle de dirección única* con la “imagen misma de la estupidez: la inseguridad y la perversión de los instintos esenciales de la vida, y, en fin, la impotencia (o la decadencia) del intelecto. Así es el actual estado de ánimo que aqueja a los burgueses alemanes” (2010a: 36). En cambio, las cualidades del carácter destructivo son la frescura y la juventud de lo que nunca puede darse por acabado ni establecido. Evita cualquier cometido creador porque la destrucción es de por sí productiva. Destruye mediante un

choque violento, cuanto más mejor, para descubrir las esencialidades y ponerlas a disposición de un nuevo orden. Una violencia que se manifiesta en un sentido similar al del *shock* que rompe con la homogeneidad del *continuum*. Pues, tal y como afirma Benjamin, la formación del *shock* “es una serie de catástrofes que la van sorprendiendo [como] en la oscura tienda de una feria” (Benjamin 2010a: 485). Benjamin también detecta el impulso destructivo de Baudelaire en sus alegorías<sup>353</sup> y repara en una de las principales víctimas de esa destrucción en terreno estético: el aura, a la que tritura. Desplazando la actitud baudelairiana al mismo plano artístico, Benjamin defiende que el arte “es útil en la medida en que es destructivo. Su inquina destructora se dirige no poco contra el concepto fetichista del arte. Es así como sirve al arte ‘puro’, en el sentido de purificado” (2005: 325). Simmel también apoya esa tendencia destructiva cuando se refiere a que “la vida alcanza una expresión más altamente diferenciada y más autoconsciente en aquellos casos donde contradice y destruye formas artísticas” (2000: 322). Wizisla afirma que Benjamin desarrollará este optimismo destructor para dirigirse hacia un concepto nuevo y positivo de barbarie. El cine, como forma artística destacada para nuestro autor, se encargaría de hacer “saltar por los aires todo ese mundo carcelario” mediante la “dinamita de sus décimas de segundo” (Benjamin 2008a: 38 y 77). Su aspecto destructivo, además de “catártico”, se encarga de “la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural” (Benjamin 2008a: 14 y 55). Brecht, por su parte, también indica el deber de su generación de destruir la vieja estética a través del teatro. Este carácter del teatro épico conectaría con la propia personalidad del dramaturgo. De ahí que Benjamin realice varias alusiones al carácter destructivo de Brecht: “que se hace en seguida cuestión de lo apenas conseguido” (Benjamin 1990e: 150). En “El autor como productor”, Benjamin detecta en Brecht, además de en Tretiákov, no una renovación de lo mismo, sino lo que podríamos denominar ‘una destrucción desde dentro’, que permite la puesta en marcha del concepto de “transformación funcional” o “refuncionalización” (*Umfunktionierung*) (Benjamin 2009: 305) como una reorganización de las estructuras del arte y sus contenidos. Por otra parte, Federico Galende analiza los conceptos que dan título al texto “Destino y carácter” (Benjamin 1989a: 175) y concluye que “Lo destructivo no es entonces una posibilidad del carácter entre otras muchas posibilidades; lo destructivo es el carácter mismo” (Galende 2009: 24). En resumen, en ese texto Benjamin considera al destino como aquello que domina al hombre a través de una violencia conservadora, mientras el carácter es aquello que lo libera a partir de la destrucción y amenaza al orden jurídico del primero. Mientras la violencia y la destrucción ejercidas por el ámbito del derecho son objetivas e impuestas, las

353 Como, por ejemplo, cuando dice: “Su técnica es el golpe de Estado como tal” o “Majestad propia de la intención alegórica: destrucción de lo orgánico y lo vivo y disipación de la apariencia” (Benjamin 2008a: 201 y 277).

pertenecientes al carácter se corresponden con una actitud subjetiva y espontánea.

Los ejemplos artísticos en los que Benjamin señala este carácter destructivo perteneciente al tipo de *shock*, y que a su vez detonarían una apertura al inconsciente y a la memoria involuntaria, son: la poesía de Baudelaire, el teatro épico de Brecht y cierto tipo de obra fotográfica (como la de Atget, Blossfeldt, Sanders, Krull) y cinematográfica (como Eisenstein, Chaplin, los dibujos animados, Vertov<sup>354</sup>). A través de todos ellos Benjamin plantea cómo la imagen de la vida moderna se hace aparente y tangible para el espectador. Es así cómo la práctica de este *shock* moderno representa para Benjamin el primer paso hacia la reactivación perceptiva.

---

354 Pese a que Benjamin no se detenga particularmente en la obra de este autor en “La obra de arte”, Déotte, al afirmar que “la lógica de funcionamiento del aparato [cinematográfico] se convierte en reflexiva” (2007: 74), sostiene que “El modelo benjaminiano es indudablemente *El hombre de la cámara* de Vertov, incluso si no cita esta película” (ibíd.).



### III. DISTRACCIÓN Y PODER

#### 1. Cualidades y tipologías de la distracción

Indiscutiblemente, estudiar la distracción abarca no sólo un ámbito exclusivamente perceptivo, sino también otros planos como el cultural, el social y el político. Es por ello que autores como Jonathan Crary, Jonathan Beller o William Bogard abstraen este fenómeno y lo plantean como una lógica de escape y captura que opera dentro de un juego de poder. Para Bogard, la distracción se manifestaría en este contexto como zonas de turbulencia, donde los flujos de materia y energía son intensificados o disipados, donde ocurren disyuntivas y nuevas estructuras emergen. Dice de ella que es de naturaleza caótica, al generar acontecimientos singulares y al plantear una impredecible bifurcación de líneas. Por otro lado, elude cualquier posicionamiento respecto de la misma y sostiene que no puede calificarse como algo bueno o malo, sino como aquello que “sirve para cartografiar las dinámicas de diversos y variables procesos sociales (guerras y maniobras militares, rituales, el surgimiento de jerarquías, cambios de población, movimientos del mercado y la moneda, etcétera)” (Bogard 2000).

Una de las cualidades destacadas de la distracción es la capacidad para generar singularidad, no sólo a razón de su particularidad, sino también por su dimensión espontánea. Así, Bogard señala las distracciones como puntos decisivos (“puntos de bifurcación, umbrales, puntos de enganche, límites, agujeros y grietas” –2000–) que inician cambios de flujo y nuevos estados cualitativos. Este movimiento de desviación supone “un acontecimiento único que empuja una partícula fuera de lo establecido por el conjunto y da lugar al seguimiento de otras partículas” (ibíd.). Precisamente el mismo punto de vista de Paul Virilio cuando apunta que los artistas son posibilidades singulares de ruptura respecto a un movimiento e indica que “Los poetas, los pintores y los cineastas han sido hombres de la divergencia” (Virilio 1997: 39). En el caso de Marshall McLuhan, éste también señala al “artista serio” (2009: 43) en una tesitura similar. Y, en esa misma línea, Deleuze y Guattari identifican un movimiento artístico con “una línea de fuga creadora” (2006: 422). Sin embargo, Simmel pronostica la caducidad de tales singularidades y su unión al resto de la corriente cultural: “Cada forma cultural, una vez creada, es minada por las fuerzas de la vida” (2000: 316). Pues explica cómo en cuanto una forma cultural distraída aparece y se valida, se encauzaría dentro del *mainstream* al no constituir más una divergencia, adoptando, por tanto, una dinámica típica de la moda. Ante lo siempre incipiente, nos cuenta Simmel que los “moralistas y reaccionarios” lamentan la carencia de forma de la vida moderna, pero el sociólogo rompe una lanza por ella argumentando que “en una época en la que

las formas culturales se perciben como un alma exhausta” es necesario “luchar contra la forma simplemente porque es forma” (Simmel *op. cit.*: 317). De lo que deducimos que la distracción, tal y como el carácter destructivo benjaminiano, abre caminos por todas partes y resulta necesaria en tanto busca la emancipación.

Otra de las cualidades de la distracción como táctica es el sigilo, el cual resulta esencial para que un segundo acontecimiento tenga lugar desapercibidamente en torno a un primero. Desde este plano, la distracción equivaldría a una estrategia de desaparición o invisibilidad. La primera regla para hacer desaparecer algo es producir una desviación de la atención, mediante un proceso de bifurcación. Las figuras del mago y el carterista caracterizan este fenómeno: crean una zona de intensidad a la que se dirige, o se desvía, el ojo del espectador (la línea de captura y momento de visibilidad) mientras que es en la zona de menor intensidad o seguridad donde se realiza el truco, u ocurre el robo (la línea de fuga o momento de invisibilidad). Bogard señala que, además de en estos, en otros contextos como en el de la táctica militar o el control policial, distraer también quiere decir ocultar tanto la propia estrategia de distracción, como su brazo ejecutor. Virilio lo explica en el siguiente caso: “Al contrario que sucedía con las medidas defensivas, las fortificaciones visibles y ostensibles, las contramedidas son objeto del secreto, de la mayor disimulación posible. Así, la fuerza de las contramedidas concierne esencialmente a su aparente inexistencia” (1998b: 85). De esta forma, la primera estrategia de guerra se convierte en “la abolición de la apariencia de los hechos” (ibíd.). Eso nos hace remitirnos a Michel Foucault. Al analizar el panóptico, este autor señala que los dispositivos de vigilancia son utilizados por la fuerza de control para dominar al prisionero (pues siempre “Es visto, pero él no ve”, es “objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” – Foucault 2006: 204–) y además para mantenerlo ocupado con todo tipo de tácticas, ocultando sus líneas de captura reales. Todo ello evidencia una inversión del foco de atención en este juego de poder de la distracción, pues al hacer visible o vulnerable algo, desaparece precisamente aquello que lo señala como tal.

Dentro de los diferentes talantes que posee la distracción, podemos distinguir aquél que fomenta una práctica de “los buenos hábitos” (Bogard 2000) y desarticula aquellos que entorpecen a las estructuras de poder. La distracción se convierte entonces en un “aparato de captura”,<sup>355</sup> a la manera del término usado por Deleuze y Guattari, que habilita y perfecciona modos de simulacro de distracción o falsas huidas. Bogard nombra líneas de falsas fugas tales como el dinero, el prestigio, el sexo... a los que podríamos añadir tantos otros como

355 “El estado como aparato de captura tiene una potencia de apropiación; ahora bien esa potencia no sólo consiste en que captura todo lo que puede, todo lo que es posible [...] se apropia igualmente de la máquina de guerra, de los instrumentos de polarización, de los mecanismos de anticipación-conjuración (Deleuze y Guattari 2006: 444).

el deporte,<sup>356</sup> las drogas, la religión, la moda, más un largo etcétera. Todos ellos, pertenecientes y generados por los propios sistemas, resultan en realidad *fakes* de distracciones, a sabiendas de que “la atracción por la huida es por lo general el aparato de captura más poderoso” (Bogard 2000). Si el sujeto distraído se ubica dentro de estas estructuras de distracción habilitadas para tal fin, participará de lo que denominaremos una *distracción endógena*. En ese caso, estará sujeto a una fuerza de control pese a no ser consciente de ello, dado que lo más corriente es que ésta opere bajo mano, guardándose de que el elemento de distracción nunca suponga una verdadera fuga. Pero parece ser que esto no resulta nada nuevo y que la distracción utilizada de esa manera presume de una tradición tan larga como prácticamente la historia del hombre. Así es cómo Kracauer habla de ello respecto a la época moderna: “casi todos los productos de la industria [...] anestesian a la multitud a través del brillo fingido de las presuntas alturas sociales. Así adormecen los hipnotizadores a sus médiums con la ayuda de objetos brillantes” (2008a: 214). En este sentido, cada sociedad “re-inventa sus propios regímenes de distracción. Cada cultura desarrolla sus propios medios de movilizar (e inmovilizar) a las masas” (Bogard 2000).

En cambio, es otro tipo de distracción, llamémosle *distracción exógena*, la que amenaza en calidad de indisciplina dentro del sistema. El control institucional se muestra incapaz muy a su pesar de neutralizar del todo este fenómeno contrario, oponiéndose así en un binomio de fuerzas la *distracción endógena* y *exógena*. En este sentido, nos cuenta Crary, “los giros hacia la inatención producen experiencias alternas de disociación, de temporalidades que no sólo son diferentes, sino incompatibles con los patrones capitalistas de flujo y obsolescencia” (2008b: 81). Algo también posible gracias a “Un movimiento artístico, científico, ‘ideológico’”, del que Deleuze y Guattari piensan que “puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente porque traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento, en relación con un filum” (2006: 422). La *distracción exógena* supone eludir la fuerza de control de un sistema, pues el poder distraído es un poder sin efectividad.

De ahí se deduce que según las diferentes actitudes, atencionales o distraídas (en su sentido de agente de la distracción en términos políticos) ejercidas por un sujeto o colectivo en el mismo plano de actuación puede dar lugar a vertientes opuestas:

[...] en la modernidad la visión es sólo una de las partes de un cuerpo susceptible de ser capturado, modelado o controlado por toda una serie de técnicas externas. Pero al mismo tiempo, la visión es sólo una de las partes capaz de evadir el encierro institucional y de inventar nuevas formas, afectos e intensidades (Crary 2008b: 13).

356 A este respecto, Kracauer argumenta: “La difusión del deporte no elimina complejos, sino que es, entre otras cosas, un fenómeno de represión de gran estilo; no promueve la transformación de las relaciones sociales, sino que es, globalmente, un medio fundamental para la despolitización” (2008a: 215-216).



Esto nos daría a entender lo mismo que Bogard cuando sostiene que “la distracción es capaz de portar *cualidades tanto opresivas como liberadoras*, a veces simultáneamente” (2000). El carácter de endógena o exógena dependería entonces de:

[...] la escena material de la distracción. El peso de todo ello se situaría no en quién organiza esos flujos que divergen, sino en qué *mecanismos desencadenan un cambio de estado*, qué umbrales son traspasados y cómo, por encima o por debajo de qué ratio, es provocada una reorganización (Bogard 2000).

## 2. Distracción endógena: al servicio del poder

### 2. a. *Con sumo consumo*

La particularidad que afecta al tipo de distracción endógena es que resulta un terreno compartido con un tipo de atención que desde finales del siglo XIX se hace corresponder con un tipo de ‘atención malversada’ equivalente para Crary a una “atención peligrosamente absorta” (2008b: 54), también calificada como distracción: “era profundamente nebulosa y sólo podía describirse en términos de normas de conducta” (ibíd.). De forma opuesta a “una atención continuada como elemento constitutivo de una subjetividad libre y creativa” (Crary 2008b: 12); esta atención sería aquella concentrada (o distraída) en “la organización disciplinaria del trabajo, la educación y el consumo de masas” (ibíd.). Un texto de Max Horkheimer de 1941 presenta claramente este carácter:

El individuo ya no tiene de qué preocuparse, sólo tiene que estar listo para adaptarse, para seguir órdenes, para tirar de palancas, para llevar a cabo tareas siempre diferentes que siempre son las mismas. [...] la respuesta preparada es lo que cuenta, la afinidad con todo tipo de máquinas, técnicas, atléticas, políticas (Horkheimer citado en Crary 2008b: 59).

Este planteamiento podría asumirse como una cultura de lo ‘listo para tomar’ extendida al ámbito perceptivo. Es así cómo la distracción (endógena) entraría en un paquete que podríamos calificar como ‘listo para percibir’: un preparado audiovisual equivalente a una conducción de la experiencia, o bien un simulacro de fuga que al mismo tiempo evita una fuga real. En este sistema, las pantallas, o los interfaces en general, interceptan nuestros sentidos y con ello nuestra atención, ejerciendo propiamente un ‘efecto pantalla’ al ocultar otra cosa al público, al entretener sigilosamente al sujeto mientras algo más está sucediendo. Buck-Morss expone uno de los antecedentes de este fenómeno al afirmar que “El efecto de la industrialización sobre la comunicación fue un creciente reemplazo del debate político activo por el consumo pasivo de información, a través de los periódicos producidos masivamente” (2005: 37). Quizá podríamos continuar entonces aludiendo a la actual sustitución de todos aquellos intercambios ‘en persona’ por el escaparate virtual ofrecido por las redes sociales o por la conexión brindada por el teléfono móvil.

La distracción fugada a un campo de concentración sería el triste final de todo este entramado. Una fuga sin salida real, pues lo que ofrece es una evasión que no hace más que devolver al sujeto al punto de partida. Este bucle a su vez detiene los flujos naturales y los convierte en funciones y estructuras permanentes, por lo que el fake de distracción se traduce en parálisis y reclusión del distraído. Tal y como Crary argumenta: “la cultura espectacular no se basa en la necesidad de hacer que el sujeto vea, sino en estrategias a través de las cuales los individuos se

aíslan, se separan y *habitan el tiempo* despojados de poder” (2008b: 13). De esta forma, tanto las supuestas grietas del sistema por las que en apariencia huimos, así como las redes de comunicación que creemos utilizar, son las que en realidad nos capturan y aíslan del entorno.

Podemos deducir de lo anterior que dentro este fenómeno de la distracción endógena uno de sus instrumentos sería la fantasmagoría de la mercancía que ya señalara Marx en la segunda mitad del siglo XIX: aquella que oculta el proceso de producción y suscita la identificación de los objetos comerciales con fantasías y sueños, trasladándose progresivamente a diferentes planos de la esfera cultural como en su día lo hicieron las exposiciones universales, los almacenes comerciales, los parques de atracciones, las revistas, la publicidad...entre tantos otros. Buck-Morss la define como “tecno-estética” y señala que:

Las percepciones que proporcionan son lo suficientemente “reales” –el impacto que provocan en los sentidos y los nervios es “natural” desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada caso, compensatoria. La meta es la manipulación del sistema sinestésico<sup>357</sup> mediante el control de los estímulos medioambientales. Tiene como efecto anestesiar el organismo, no entumeciéndolo, sino inundando los sentidos. [...] Así como los drogadictos confrontan una sociedad que desafía su percepción alterada, la intoxicación de la fantasmagoría en sí se convierte en la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria, se convierte en los medios del control social (Buck-Morss 1993: 78).

En ese sentido, Jonathan Beller argumenta que prácticas de recreo como el cine abren “paso a la circulación de nuevas mercancías directamente en los ojos y en el *sensorium* de los espectadores que realizan el trabajo” (1994: ^14^). Efectivamente, la atención cotiza a la alza y es un objetivo claro del consumo. Pues “Lo que la información consume”, señala el economista Herbert A. Simon, “es la atención de sus receptores. En consecuencia, la riqueza de información origina la pobreza de la atención y la necesidad de asignar esa atención eficientemente entre la superabundancia de fuentes de información que puede consumirla” (Simon citado en Anderson 2009: 1).

La continua oferta renovada de mercancías funciona en paralelo a la constante reconfiguración de las formas de consumo del mundo sensorial, que obliga al observador a adaptarse sin tregua a los cambios y novedades. Tal y como razona Crary, estos cambios a nivel perceptivo están anclados, o más bien son consecuencia, de otros procesos de reestructuración política, pues “Gran parte de lo que parece constituir el campo de lo visual, es en realidad un *efecto* de otros tipos de fuerzas y relaciones de poder” (Crary 2008b: 12). Los aparatos de captura

357 “[...] llamaremos a este sistema estético de la conciencia-sensorial, descentrada del sujeto clásico, en donde las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación, ‘sistema sinestésico’ [*synaesthetic system*]” (Buck-Morss 1993: 65).

actuales adecuarían así el sistema perceptivo a sus estructuras, mientras que la táctica publicitaria de sus dispositivos, vendería en teoría justamente su opuesto: un servicio adaptado al consumidor. Vemos así cómo la tendencia general de las estrategias de venta de la mayoría de dispositivos electrónicos supone hoy más que nunca ofrecer mayor portabilidad, mayor capacidad (es decir: más velocidad y más memoria) y un amplio abanico de funciones diversas entre los que destacan los *softwares* y *apps* capaces de sustituir un amplio número de otros dispositivos, como ocurre con aquellos en el ordenador o en el teléfono móvil. No obstante, el resultado actual de esta adaptación del hombre a sus “dispositivos de captura” no siempre se puede comparar con una asociación simbiótica, sino que muchas veces se convierte en una parasitaria, en tanto los huéspedes de un parásito nunca tienen el mismo comportamiento que un sujeto sano. Incluso llega a darse el caso en el que ciertos parásitos, ¿quizá también los audiovisuales?, no sólo influyen o alteran las funciones orgánicas de su huésped, sino que lo manipulan hasta su autodestrucción.<sup>358</sup>



Fotografía: Tania Castellano (2010)

El factor clave a señalar aquí es que, quien acapare todos esos *eyeballs*<sup>359</sup>

358 Existen varios ejemplos de huéspedes obligados al ‘suicidio’ por sus parásitos. Uno es el de la hormiga cuyo cerebro es manipulado por un parásito llamado *Dicrocoelium Dendriticum*. La hormiga infectada se encarama a una brizna de hierba y permanece ahí hasta que es comida por alguna oveja, por lo que ésta queda infectada por la larva. Otro ejemplo es el del grillo, que infectado por la larva del *Spinochordodes Tellinii*, se lanza al agua pese a ahogarse por ello, al necesitar el parásito de este medio para pasar al siguiente estadio de su desarrollo. También existe el caso de la *Tenia* que infecta en conjunto a la *Artemia*, un crustáceo. En lugar de ocultarse, se mueven en grupo sobre la superficie del agua para ser comidas por sus depredadores. O incluso ratones que infectados por el parásito unicelular *Toxoplasma Gondii*, huelen a los gatos y acuden a buscarlos para ser devorados por ellos y así conseguir que el parásito les infecte.

359 *Eyeball*, traducido como ‘globo ocular’, es una palabra empleada para definir cuantitativamente la audiencia en la jerga televisiva o publicitaria. A tenor de esta cuestión hemos de señalar el vídeo *Television delivers people* (*La televisión comercia con gente*) (1973) que realizan Richard Serra junto con Fay Schoolman. Con él critican la explotación capitalista de los sentidos por parte de la televisión y analizan cuál es el verdadero

controlará también a los espectadores a los que pertenecen. El consumo mediático que amalgama las partículas sociales funciona como un vínculo susceptible de emplearse bien con intenciones de sometimiento o bien con fines redentores sobre ese conjunto social. Mirar lo mismo podría también definir la clave de pertenencia a un grupo y a la misma sociedad. Pero esta tecnología que nos mancomuna puede ser entendida al mismo tiempo como una tecnología de la separación, que nos contendría como partículas aisladas, pues, tal y como Debord sostiene, “El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado” (1976: 17). Este espectáculo consiste en “una relación social entre personas mediatizadas por las imágenes” (Debord *op. cit.*: 6). Algo que también nos recuerda al espectáculo generalizado del que Kracauer prevenía, donde bajo su superficie se oculta la verdadera desintegración del mundo. Sin embargo, este hecho cobra sentido si asumimos que la nueva forma de cohesión social contemporánea es la multitud. Así lo explica Paolo Virno:

La multitud contemporánea no está compuesta por “ciudadanos” ni por “productores”. Ocupa una región intermedia entre lo “individual” y lo “colectivo”. Para ella no vale de ningún modo la distinción entre “público” y “privado” [...] no se contrapone al Uno, sino que lo redetermina. Inclusive los muchos necesitan una forma de unidad, un Uno: pero —aquí está el punto clave— esta unidad ya no es el Estado, sino el lenguaje, el intelecto, las facultades comunes del género humano. [...] cabe concebir un Uno que, lejos de ser algo conclusivo, sea la base que autoriza la diferenciación, aquello que consiente la existencia político-social de los muchos en tanto muchos [...] (Virno 2003a: 25-26).

Sin embargo, autores como Virilio denuncian que la apariencia de “humanidad unida” (1997: 14) propiciada por las nuevas tecnologías del siglo XX contiene en realidad “una humanidad reducida a la uniformidad” (ibíd.). Un punto de vista que encontraría su explicación en que “El objetivo del pensamiento colectivo impuesto por los diversos medios era aniquilar la originalidad de las sensaciones y controlar la presencia de las personas en el mundo, proporcionándoles un conjunto de informaciones para programar su memoria” (Virilio 1998a: 53).

Estos planteamientos nos llevan a pensar inevitablemente en la agrupación social materializada en redes sociales como por ejemplo *Facebook* o *Twitter*. Redes que dan lugar a una conexión predeterminada aunque no impositiva, a un lugar tan común como global es el alcance mediático. Sin embargo, la pertenencia a esta red no siembre suma, sino que también desterritorializa a sus miembros de otros ámbitos sociales operando propiamente como una ‘red de captura’. Al jugar ese papel, esta conexión también desgranaría mediáticamente a los miembros de una comunidad en otros terrenos de pertenencia social.

---

producto con el que se comercializa en ella: los telespectadores. Por otra parte, señalarán a las empresas que publicitan en ese medio como el auténtico comprador de ese producto.

Sin embargo, también podemos creer en la posibilidad de que el consumo mediático es capaz de funcionar en un sentido más constructivo. Mientras la elección de los focos de atención sea compartida, el mundo al que se aspire habitar será uno común. A tenor de ello, Crary sostiene que aunque a lo que cada uno de nosotros atiende en el mundo no es idéntico, sí es “lo suficientemente semejante como para servir el propósito de producir un campo común de comunicación, interacción y valores” (2008b: 68). Esta práctica conjunta nos puede recordar al *general intellect* de Marx, aquél que mancomuna a los productores como un intelecto productivo. Así es cómo se configura un marco donde se comparten los códigos de representación con los que comprender o interpretar el mundo en conjunto. Un mismo campo de atención-distracción desde el que producir o crear un mundo compartido.

## 2. b. *Efecto pantalla*

El cine no siempre ha podido presumir de ser una herramienta revolucionaria. Incluso sus más fervientes seguidores, como Benjamin, han debido reconocer otras facetas en él menos admirables. Recordemos que antes del ensayo de “La obra de arte” también Benjamin identifica la distracción cinematográfica con un mero espectáculo o entretenimiento y la relaciona tanto con el consumo de mercancías, en la introducción de *La obra de los pasajes*, como con una merma de la capacidad de resistencia en “El autor como productor”. Lo que constituye un verdadero ‘efecto pantalla’ si tenemos en cuenta que, en su caso, entretener a los espectadores significa coartar su capacidad de reflexión y de lucha obrera.

A partir de la lógica de atracción desplegada por la pantalla de cine, diferentes dispositivos desarrollados desde entonces seguirían ese mismo patrón. La emisión lumínica y motriz de la pantalla parece atraer por sí misma la atención, haciendo, según Léger, que la gente acuda “como moscas a la luz, fascinados, como movidos por una especie de borrachera que se sitúa entre la que produce el alcohol y la de los estupefacientes” (1990: 101). Kracauer, por su parte, haciendo referencia a los locales de dispersión, cuyo planteamiento es para él el mismo de los “palacios de cine” señalan que estos “han sido engendrados por un instinto infalible, con vistas a saciar el hambre de brillo y dispersión que siente la población de la metrópoli” (2008a: 210). Y continúa diciendo que “El verdadero poder de la luz, sin embargo, es su presencia. Aliena a la masa de su carne habitual [...] el brillo se convierte en contenido; la dispersión, en embriaguez. Si el camarero apaga la luz, vuelve a encenderse de inmediato la jornada de ocho horas” (Kracauer *op. cit.*: 213). Volviendo ahora al contexto propiamente cinematográfico, Virilio señala que el cine oscila entre “la producción de impresiones luminosas persistentes y la pura fascinación que destruye la percepción

consciente del espectador y entorpece el funcionamiento natural del ojo” (1998a: 58). Y no porque pase el tiempo, el espectador de hoy parece responder de una manera distinta, pues Steven Shaviro describe el visionado cinematográfico a finales del siglo XX desde un punto de vista bastante similar al de Lèger:

La imagen inestable de la pantalla mantiene cautiva mi atención; no soy capaz de mirar a otra parte. No hay manera de ver una película sin permitir que esto suceda; puedo resistirme sólo si abandono la película por completo, cerrando mis ojos o saliendo de la sala. Pero cuando atiendo a la película, no estoy en posesión de mi mente: la vista y el oído, la anticipación y la memoria ya no son mías. Mis respuestas no están motivadas internamente ni son espontáneas; me son impuestas desde más allá. Por tanto, la escopofilia es lo opuesto al dominio: se trata de una abyección forzada y estática ante la imagen (Shaviro 1993: 47-48).<sup>360</sup>

Félix Guattari coincide con él cuando describe dentro de la paralización televisiva diferentes tipos de arresto. Entre ellos, se encuentra la hipnosis que ejerce la pantalla luminosa, pero también la cautividad respecto al contenido narrativo y la ocupación de las ensoñaciones propias del sujeto.

Al ver la televisión el sujeto existe en tres vertientes: “en la intersección 1) de una fascinación perpetua provocada por las animaciones luminosas de la pantalla rayanas en lo hipnótico; 2) de una relación cautiva con el contenido narrativo del programa, asociada a una conciencia lateral de los eventos que me rodean [...]; 3) de un mundo de fantasmas que ocupan mis ensoñaciones. [...] ¿Cómo puedo mantener un sentido de unidad relativo, a pesar de la diversidad de componentes de subjetivación que pasan por mí? Es cuestión del refreno que me deja fijado a la pantalla (Guattari citado en Crary 2008b: 81).

El primer tipo de paralización, la hipnosis, se corresponde con aquella atención de foco ejercida como un acto reflejo ante un elemento luminoso y/o en movimiento. Una atracción que podría identificarse con lo que Virilio denomina la “imagen fática”, entendida como aquella “imagen enfocada que fuerza la mirada y retiene la atención” (1998b: 26). Según él, esta imagen es “más bien el [producto] de una iluminación cada vez más intensa, de la intensidad de su definición, que sólo restituye zonas específicas, mientras el contexto desaparece la mayor parte del tiempo en la indeterminación” (ibíd.).

Por otra parte, mientras en los dos primeros modos de existencia atribuidos por Guattari a la percepción de la pantalla televisiva existen correspondencias con diferentes modos de atención, en el tercero se introduce la ensoñación de la mano de los “fantasmas televisivos”. En ese caso, el enfoque de Guattari se corresponde con aquello a lo que Margaret Morse se refiere como una movilidad a la deriva y desconectada de la realidad más tangible: el contacto con el aquí y ahora. Virilio marca igualmente esta diferencia, definiendo por

360 Agradezco a Álvaro Marcos esta referencia.



una parte el cuerpo propio: “ ‘Es aquí y ahora’, *hic et nunc*, está *in situ*. Ser es estar presente aquí y ahora” (1997: 46). Y por otra, “la telepresencia” como aquello que deslocaliza la posición o la situación del cuerpo, negando “el ‘aquí’ en beneficio del ‘ahora’ ” (ibíd.). Dadas estas opciones, para Guattari, el ‘allí’ de la ensoñación no tiene cabida. Podríamos entender entonces esa presencia fantasmal como una ‘okupación’ del público que se limita a generar un simple estado de ensimismamiento, una mera estupefacción provocada por la pantalla.

La hipnosis desplegada por la pantalla luminosa parece tornarse indisociable de la inmovilización que experimenta el espectador. Virilio afirma que “la visión de la luz en movimiento sobre la pantalla habría reemplazado la búsqueda de cualquier movimiento personal” (1998a: 120). Lo cual deja a aquél que mira la pantalla en un “estado suspendido [*sleep mode*]”, según Bogard (2000). Trabajos de Arthur Kroker como *Data Trash: The Theory of the Virtual Class* (1994) reflejan precisamente aquella “civilización vaga” (*civilization in recline*) que retrata al sujeto americano de finales de siglo XX como un individuo acomodado en la clásica posición ante el televisor, sin atender a nada más aparte de la pantalla. Un hábito que, en realidad, vendría a ser una herencia del cine, tal y como evidenciaba el lema de Alfred Hitchcock: “el cine es ante todo butacas con espectadores dentro” (citado en Virilio 1998a: 71). Este patrón acomodado nos lleva a pensar a su vez en aquel hombre estuche del que Benjamin hablaba, el enemigo del carácter destructivo: “El hombre-estuche busca la comodidad y la médula de ésta es la envoltura. El interior del estuche es la huella que aquél ha impreso en el mundo, envuelta de terciopelo” (2010a: 347). Un tema que el mismo autor sigue tratando cuando se refiere al “cuarto burgués”:

[...] el *intérieur* obliga a su habitante a aceptar el máximo de costumbres, las cuales hacen justicia más al *intérieur* que a su habitante. Esto lo entiende cualquiera que recuerde la absurda situación a que los habitantes de todos esos aposentos de felpa iban a parar cuando algo se rompía en la casa” (Benjamin 2007b: 220).

Desde un enfoque seguramente optimista en exceso, Claudia Schaefer aporta una perspectiva muy diferente, ya que cree que “el encantamiento del sujeto distraído podría sostenerse como potencial para una revelación futura. Y sólo considerando el tiempo tanto empleado (sin significado, indiferenciado), como lleno de posibilidades, esperar puede concebirse como una expectación y una afirmación esperanzadoras” (2003: 10). En ese caso, la atención televisiva, equivalente a una distracción improductiva, remitiría a su propia semántica de atender como espera. Es así cómo podríamos interpretar según esta autora que el espectador que atiende al monitor mantendría la esperanza de que algo ocurra al final, sumando a aquellas horas ante la pantalla ese “brillo premonitorio de expectación” (Schaefer *op. cit.*: 9) y convirtiendo al espectador en ‘*expectador*’.

Una espera que quizá pueda corresponderse con la del *flâneur* mientras admira las multitudes en las calles como un espectáculo. De él dice Benjamin que “carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda” (2005: 133). Conforme a esto, podríamos entender cómo el sujeto de Schaefer ante la televisión, ese sujeto ‘esperante’ (*attendant*), por una parte carga su tiempo como *flâneur* y por otra le da forma de expectativa. Quizá por eso el espectador ‘esperante’ (*attendant*) fuese en realidad expectante, recordando que ya Kracauer en su *Teoría del cine* definía al espectador de cine como un *flâneur* que se transportaba entre los tiempos de sus recuerdos y el presente de lo que percibe en pantalla.



*Untitled* (1985-1988), *Child Watching TV*, *Calumet City* (1986) y *Untitled 18* (1985-1988), del proyecto *Changing Chicago* de Lloyd Degrane

Pero, bien podríamos vislumbrar en esa espera la cualidad disciplinaria que fija al espectador en su asiento y desgasta su disposición a moverse y a actuar. Aquella que, por otra parte, Benjamin señala en *La obra de los pasajes* diciendo: “Cuanto más se reglamenta administrativamente la vida, tanto más necesita la gente aprender a aguardar” (2005: 145). Un saber esperar que se impone en términos de autodisciplina, por lo que la capacidad de esta espera equivaldría a una especie de domesticación de la atención. Así, opuesta a la espera expectante de Schaefer, la espera aprendida o impuesta cohibiría la capacidad de emprendimiento del sujeto espectador, configurándose como un elemento de control social bajo una perspectiva foucaultiana del “cuerpo dócil” (Foucault 2006) sobre el que se aplican diferentes técnicas de sujeción. Una perspectiva compartida por Morse, quien identifica las cualidades hipnóticas e inmovilizadoras del dispositivo televisivo con lo que ha dado en llamar “efecto zombi” (1998: 110): una pérdida del sentido del tiempo y del lugar, donde tiene lugar la copresencia de estados contradictorios de excitación e incluso sobrestimulación, a la vez que estados de relajación que derivan hasta formas de confusión y torpeza.

Si volvemos ahora al dispositivo de la pantalla, podremos reparar en que más allá del dispositivo cinematográfico y de la televisión, incluso de aquel ordenador personal de mesa, la pantalla actual se desvincula cada vez más de un sitio fijo

al que acudir a atender y, en cambio, se multiplica y se desplaza, transformando el aislamiento provocado por la tecnología de la separación de la primera generación televisiva<sup>361</sup> en el ‘aislamiento móvil’ de la contemporaneidad. De hecho, podríamos interpretar desde el lenguaje de la botánica, que, al igual que en el caso de la propagación de las semillas, existe una propagación de imágenes a través de las pantallas de forma anemócora (a través del aire) en todo tipo de medios y estaciones de transporte, en las fachadas, en plena calle, etc.; y zoócora (o por medio de los cuerpos) gracias a dispositivos como los ordenadores *portátiles*, *smartphones*, *tablets*, *netbooks*, *e-books* y todo tipo de reproductores audiovisuales.

Llegado este punto, la cuestión es valorar si, en su postura inmóvil, la figura del *recliner* de Kroker o del zombi de Morse se identifican con la del atento o con la del distraído. Porque, tal y como cuestiona Nicholas Carr, “¿prestamos atención a la pantalla o ésta nos distrae?” (2011: 147). La respuesta, apunta Maggie Jackson, “está en el ojo del espectador” (2009: 259). Desde el punto de vista de la distracción, autores como Carr tienen claro que “la Red atrae nuestra atención sólo para dispersarla [...] Nos centramos intensamente en el medio, en la pantalla, pero nos distrae el fuego graneado de mensajes y estímulos que compiten entre sí por atraer nuestra atención” (*op. cit.*: 147). Virilio lo resuelve diferenciando entre pantallas:

[...] si la foto-cinematografía se inscribe todavía en el tiempo extensivo y favorece con el suspense la espera y la atención, la vídeo-infografía en tiempo real se inscribe desde ahora en el tiempo intensivo y favorece, con la sorpresa, lo inesperado y la no atención (Virilio 1998b: 94).

Finalmente Bogard encuentra una respuesta al dilema de si es atención o distracción lo que infunde la pantalla. Para él, esto depende de “toda la infraestructura material –matemática, molecular, tecnológica, socio-cultural– que interviene en el flujo de información” (2000). “La escena material de la distracción” (*the material scene of distraction*) (ibíd.) estaría así descrita tanto por líneas de huida, como de captura en función del espacio del espectador, por las relaciones de éste con la pantalla e incluso por factores como el diseño de los componentes del aparato. De acuerdo con ello, ambas perspectivas, atencional y distraída, están justificadas en el contexto de la pantalla.

## 2. c. El trabajo de mirar

A últimos del siglo XIX, la colonización del tiempo libre –distinguible por su diferencia respecto del tiempo laboral y equivalente al tiempo de socialización–

361 Podríamos encontrar sus antecedentes no sólo en el cine, sino también, tal y como Crary argumenta, en el kinestoscopio y el fonógrafo ya que funcionaban “en base a un sujeto solitario y no colectivo” (2008b: 40). Algo que, por otra parte, ya Benjamin señalaba cuando se refería a la “etapa asocial” (2008a: 78-79) de la burguesía dedicada a los juguetes filosóficos que precedió la aparición del cine.

por parte de las tecnologías del espectáculo era manifiesta. La ociosidad, o el tiempo para el “aburrimiento legítimo”, tal y como Kracauer lo denominaba (2006: 186), pierde cada vez más terreno y, en cambio, se impone el ocio con pautas y ritmos importados del tiempo laboral. Algo que Benjamin también ratifica al decir: “el mecanismo reflejo que la máquina hace activarse en el trabajador puede estudiarse de cerca en el ocioso como si se mirara en un espejo” (Benjamin 2008a: 236). Ejemplos como el de las “exposiciones nacionales de la industria” (Benjamin 2005: 41), que después derivarían en las exposiciones universales, muestra cómo estas celebraciones se asientan sobre un patrón de fiesta popular que, sin embargo, será utilizado para un diseño mercantil de experiencias. Cada vez más, el trasfondo comercial secundaría el tiempo ocioso convirtiéndolo en un tipo de ocio productivo económicamente. Encuadrado en la misma época, el cine despertaría una atracción masiva y, pese a las aspiraciones que Benjamin volcaba sobre él, pues era allí donde residía el potencial de la masa revolucionaria, la adaptación perceptiva que el público desarrolló a partir de él no sólo supuso todo un entrenamiento para la vida en la gran ciudad, tal y como apunta; sino que para autores como Beller, también significó todo un anticipo de la dinámica mediática global contemporánea en calidad de un procesamiento acelerado, fragmentado, superficial y simultáneo de información.

Beller ha analizado en profundidad esta cuestión del espectador-trabajador,<sup>362</sup> definiéndola como la “hipótesis del valor productivo de la atención humana” (*hypothesis of the productive value of human attention*) (1994: párr. 11) o la “teoría atencional del valor” (*attention theory of value*) (ibíd.). Por lo que, a este efecto, asume el fenómeno de la atención mediática como una “economía de la atención”. Debord ya lo habría sugerido al señalar que “la inactividad no está en absoluto liberada de la actividad productiva: depende de ella, es sumisión inquieta y admirativa a las necesidades y a los resultados de la producción” (1976: 15). Continuando con Beller, éste expone cómo el capitalismo ayudado de la globalización se ha expandido más allá de las fronteras geográficas, no hacia afuera, sino hacia dentro, atravesando otra dimensión: la del cuerpo del espectador. Esta invasión le hace participar de nuevas formas de trabajo y extrae valor de su cuerpo. La práctica de la audio-visión (término acuñado por Michel Chion –2008–) deviene entonces algo parecido a una jornada laboral y la atención se convierte en un objetivo a perseguir por los medios capitalizados. En ese sentido, Crary cita el siguiente ejemplo:

El Dr. Eric Schmidt [...] dirigiéndose a ejecutivos de empresas de high-tech hace

362 Marcos (2011) apunta que ya aparece en *Dialéctica de la Ilustración* (1944, 1947) de Adorno y Horkheimer, en el ensayo de Jean-Louis Commoli “Machines of the Visible” (1996), así como en *El trabajo de Dionisos* de Negri (2003).

unos pocos años, declaró que el siglo 21 sería sinónimo de ‘economía de la atención’ y que ganadores serían aquellos que maximicen el número de ‘globos oculares’ [eyeballs] que pueden constantemente controlar (Crary 2007:17).

Beller expone que en tanto los espectadores-trabajadores permiten el acceso del flujo de mercancías a su cuerpo, trabajarían en una especie de industria artesanal al ofrecer sus sentidos a disposición de este sistema. Tal acceso permitiría que las imágenes transformasen al espectador en la medida en que inhabilitaran su conciencia en el papel de diferentes formas de anestesia o narcóticos audiovisuales. En ese caso, la atención consumida se transforma en una distracción que lleva la etiqueta de entretenimiento, pues, tal y como tratábamos en el apartado “El efecto pantalla”, equivaldría a desviar al sujeto de funciones tales como la reflexión o el juicio ante aquello a lo que es expuesto, ocupando ese tiempo con meros señuelos y excluyendo así su potencial liberador. Es por ello que tanto Crary como Beller califican el paraíso de la distracción de la época digital como un tiempo que rescata tácticas imperialistas de antaño y condena a un control continuo las dinámicas vitales. Para Beller, este trabajo “infomercial” (1994: ^9^) más que una continuación del fordismo, en calidad de desmaterialización o abstracción de la mercancía, supone, en cambio, una superación del mismo.



Fotograma de *La naranja mecánica*, Stanley Kubrick (1971)

Sin embargo, rompiendo una lanza a favor de las nuevas formas mediáticas de trabajo, Franco Berardi –Bifo– defiende que “En el trabajo industrial, la mente era puesta en marcha como automatismo repetitivo, como soporte fisiológico del movimiento muscular. Hoy la mente se encuentra en el trabajo como innovación, como lenguaje y como relación comunicativa” (2003: 16). Pero, aunque la jornada de trabajo se ha vuelto más estimulante e incluso flexible; las dinámicas, propiedades y relaciones económicas, como el “automatismo repetitivo” que



nombraba Berardi, propias del anterior sistema de producción se aplican ahora para Beller a otro tipo de economías informales.

Ese disfraz informal ayuda precisamente a que la tendencia capitalista que lucha por suprimir las barreras espaciales y temporales se incluya en un dominio cada vez más privado de los individuos. Como herencia moderna, la frontera actual entre ocio y trabajo no sólo es confusa, sino que ha llegado a ser relativa, tal y como nos expone Crary:

Al terminar el siglo veinte, la red maquinaal afiliada al trabajo electrónico, la comunicación y el consumo no sólo había acabado con la poca distinción que quedaba entre el ocio y el trabajo, sino que había llegado a determinar en muchos aspectos de la vida social occidental la forma de habitar la temporalidad (Crory 2008b: 82).

Por otra parte, Schaefer enfoca el otro extremo de esta situación, advirtiéndolo del desafío que supone en ese caso disfrutar de un tiempo verdaderamente ocioso y sin ocupar por actividades prefijadas:

[...] el tiempo de ocio se ha convertido en una amenaza tanto para la salud psicológica inmediata del individuo como para su salud económica, así como para su estatus en la sociedad, en la medida en que equivale a una cantidad inadecuada de acción significativa o, en otro extremo, de ninguna en absoluto (Schaefer 2003: 3-4).

Es más, esta autora señala que existe una tendencia global a trabajar horas extra, con un consecuente aumento de los *workaholics*, a razón de una mitología que rodea al trabajo que se introduce en todos los aspectos de la vida moderna, por la que se piensa que “si uno no trabaja duro, se verá presionado a rellenar el espacio vacío [...] Mientras uno rellene el agujero negro temporal con actividad provechosa, cualquier sentimiento de vacío, nostalgia o ansiedad podrá ser mantenido a raya” (Schaefer *op. cit.*: 2-3). Algo de lo que en su momento ya había advertido Brecht.

Los restos del arcaico tiempo improductivo, el otro placentero entretenimiento, aparece ahora mucho más reducido, nos cuenta Crary: “junto a ritmos, imágenes, velocidades y circuitos predeterminados que refuerzan la irrelevancia de la ruina de todo aquello que no sea compatible con sus formatos” (2008b: 82). Schaefer también hace alusión a ese avance de la colonización instrumental del tiempo para el trabajador en el caso de la reducción del espacio de la comida, del tiempo de vacaciones, de la supresión de la siesta. Todo ello aumentado por la falta de límites que desdibuja la llamada ‘oficina virtual’, donde las herramientas para ‘teletrabajar’ son las mismas que para comunicarse y disfrutar del ocio fuera, o dentro, de la jornada laboral. En cuanto a los reductos económicamente improductivos más infranqueables como los destinados al sueño de noche, Crary nos señala cómo estos se han visto progresivamente invadidos (en el modelo del adulto americano) en forma de una reducción de tiempo con una media de 6

horas y media de sueño en la actualidad, mientras que en la generación anterior habían sido 8, en incluso 10 horas a principios del siglo XX. Este hecho se refleja a la perfección en la continua actividad consciente del protagonista de Borges en “Funes el memorioso”, pues “Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo” (2011: 170). Todo lo contrario de Rodolfo Llinás y Denis Paré, quienes consideran que “el sueño de la fase REM puede ser considerado un estado atento modificado en el que la atención se traslada de la recepción sensorial a la memoria” (1991: 525). Pero pese a la importancia que se le pueda atribuir a nuestra fase de descanso, lo cierto es que seguramente hoy más que nunca ésta constituye un objetivo a ojos del mercado, convirtiéndose en un espacio también susceptible de ocupar. Crary sugiere, que habiendo conquistado el tiempo del ensueño, el sueño sería todavía la gran excepción de la existencia humana “que finalmente no puede ser instrumentalizada o controlada externamente, que evade o frustra las demandas de la sociedad global de consumo, y que persiste obstinadamente, como una figura de resistencia e incluso de autonomía” (2007: 19).

Volviendo al plano de la vigilia, podríamos preguntarnos si la mirada sufre la mayor esclavitud de la historia como algunos autores anuncian apocalípticamente. Habiendo conquistado el campo del ocio e invadido el espacio de la ociosidad, la mercantilización de la mirada no tiene escapatoria ante los múltiples dispositivos de control atencional cada vez más reducidos: portátiles e invisibles.<sup>363</sup> Es más, no conformes con inmovilizar físicamente e inhabilitar creativa y críticamente al espectador-usuario, como hemos visto, le convertirían en un trabajador aprovechado a todas horas, en todos sitios. La extensión ilimitada de nuestra jornada laboral como ‘audio-videntes mediáticos’ drena irremediablemente nuestra agencia en tanto nos convertimos en espectadores-trabajadores, ya que se nos conduce a consumir un foco preseleccionado en el que se acotan los límites de una realidad ‘servida para tomar’. Por ello parece imprescindible fomentar la llamada *information literacy* (capacidad para integrar y generar la información) (Jackson 2009: 163) como la capacidad de tamizar contenidos y dar sentido a las cantidades ingentes de información que recibimos. Algo que David M. Levy también expone en términos de una “ecología de la información”, que nos ayude a luchar contra las formas de “polución mental” que nos afectan (Levy citado en Vázquez 2011: 77).

Como hemos sugerido antes, tanto los estados del sueño como los de ensoñación se convierten en formas de contra-atención mediática que, tal y como explica Crary, “no son ni exclusiva ni esencialmente visuales, sino que están constituidas por otras temporalidades y estados cognitivos” (2008b: 13). Son precisamente

363 “Hoy en día, el amenazado por la colonización de las micromáquinas es el cuerpo animal. [...] La miniaturización es un efecto de reducción que afecta a la vez al medio y al objeto” (Virilio 1997: 57).



formas en las que se llega a escapar de la obligación de mirar y donde distraer al ‘sistema audiovisual disciplinario’ es posible. Quizá el protagonista encarnado por Buster Keaton en *Film* (1965), la película de Samuel Beckett, fuese un ejemplo al evitar ver y ser visto. Hablaríamos entonces bien de un tipo de atención subjetiva y consciente o bien de un tipo de distracción que se desvía a tiempo y reconfigura unos objetos incompletos, la que luchase contra la inercia<sup>364</sup> que encarna la distracción endógena y que imprimiera una moción a contracorriente en el sujeto, evitando que se transformase en una mercancía más comercializada por los medios de producción. Sea a través de este tipo de atención o de distracción, tal y como sostiene Beller, el rechazo a los focos de atención prefijados se fundamenta en “un esfuerzo para reorganizar la producción y la distribución del valor”, pues, “Donde posamos nuestros ojos marca la diferencia” (Beller 1994: párr. 55).

Siendo conscientes de la posibilidad factible de distraer en todo momento este tipo de control atencional, reconocer, como propone Morse, la extensión y el alcance del efecto de “los aparatos de captura” en la vida cotidiana, puede suponer un paso adelante para ejercer una economía del rechazo, consciente y efectiva. Es en ese momento cuando sería posible ganar agencia y retomar las riendas de la propia existencia en el sentido en el que William James entendía la atención: “cada uno de nosotros escoge literalmente, por sus formas de ocuparse en las cosas, qué tipo de universo le parecerá que habita” (1989: 338). Pero si James asume la atención como aquella capaz de dotar a la realidad de un sentido propio, Benjamin cree en la “recepción en la distracción” como aquella capaz de recuperarlo, al permitir reconocer a la clase trabajadora su situación y liberar su potencial revolucionario.

## 2. d. *Sobreabundancia y multitarea*

En la adaptación de los sistemas perceptivos a las nuevas pautas tecnológicas, dos parecenserlos rasgos predominantes en la actualidad: la gran abundancia de estímulos y la simultaneidad de diferentes tareas. Si bien la sobresaturación ya era identificada en la etapa moderna, la multitarea emergerá del contexto más propiamente actual. Ambas se relacionan intrínsecamente con el concepto de distracción, más concretamente, con dos de los aspectos que lo definen: multiplicidad y separación.

Si comenzamos a definir el marco donde encuadrar ambos rasgos, hemos de resaltar que una de las características más preeminentes en la sociedad actual es el continuo acceso a fuentes de datos y el refresco ininterrumpido de contenidos. Este hecho no resulta del todo una novedad, pues desde finales del siglo XIX autores como Benjamin ya venían advirtiéndolo: “Que los ojos propios del habitante

364 Lo que nos hace recordar la declaración de intenciones presente en el título de la Tesina de fin de Máster de Álvaro Marcos: “ESTO ES AGUA: CONTRA LA INERCIA. La expropiación de la atención como forma contemporánea de alienación. Reivindicación del ejercicio atento de sí” (2011).

de las grandes ciudades están sobrecargados de funciones en lo que hace a su seguridad es bastante claro” (2008a: 256). También Kracauer, cuando afirma:

Mudo y exánime se encuentra uno sentado en reunión, mientras vagan las almas en derredor; pero las almas no vagan a su gusto, sino acosadas por una jauría de informaciones, y pronto ya nadie sabe si es el cazador o la presa (Kracauer 2006:184).

En la era de la digitalización la red ofrece un continuo *streaming* de todo tipo de datos a los que hay que sumar los archivos de medios de comunicación anteriores como prensa, radio, televisión; además de otras producciones artísticas como teatro, literatura, cine, etc. que también se dan cita dentro del mismo internet, aunque, eso sí, procesados por este medio. Por otra parte, hemos de apuntar que el éxito que rápidamente ha conseguido el formato digital se debe a que ha reducido drásticamente los costes de producción y almacenamiento, lo cual ha multiplicado sus producciones, además de facilitar exponencialmente las posibilidades para compartirlo.

Pero, para algunos autores esto no supone tan buena noticia, ya que tal sobreproducción implica que “Las redes informáticas han puesto a nuestro alcance mucha más información de la que jamás nos fue accesible [...] y ello en cantidades muy por encima de lo que nuestro cerebro puede manejar” (Carr 2011: 208). En ese sentido, investigadores como Mihály Csíkszentmihályi han averiguado cuantitativamente los límites atencionales (tanto en el tipo de atención ‘abajo arriba’ por número de estímulos múltiples, como en el de ‘arriba abajo’ por grado de intensidad), afirmando que somos capaces de atender a 110 bits de información por segundo como máximo. Por lo que, una vez superado ese rango, devenimos atencionalmente discapacitados.

Con una infinidad de enlaces, herramientas y anuncios, internet resulta ser el medio perfecto para perder al usuario en una deriva de consumo mediático. La diagnosticada sobreabundancia de la época actual implica un condicionante determinante para el fenómeno de la distracción, que algunos autores critican con crudeza:

En medio de la fascinante promesa de nuestras tecnologías y el maravilloso potencial de nuestros avances científicos, estamos nutriendo una cultura de dispersión social, de fragmentación intelectual, de distanciamiento sensorial. En este nuevo mundo algo pasa. Y ese algo es atención (Jackson 2009: 13).

Entre las consecuencias más perjudiciales que ciertas voces señalan de este fenómeno de sobrecarga, se encuentra la fatiga de la mirada a la que Jackson alude o la adicción a esta tendencia que Schaefer indica, por la que “hemos alcanzado una saturación intoxicada desde la que no distinguimos mucho más las variaciones: todo se reduce a un estado predecible de presencia versus ausencia” (2003: 8-9). La aspiración del adicto mediático ante un flujo siempre nuevo y

siempre igual (tal y como Baudelaire se refería a la modernidad) sería “la más remota posibilidad de algo fuera de lo ordinario o familiar en cualquier momento en lo que ahora parece un continuum de señales ininterrumpidas” (Schaefer *op. cit.*: 9).

El segundo rasgo más característico de la reciente adaptación perceptiva se corresponde con la multitarea. Tal y como veíamos en el apartado de “La distracción nativa” del capítulo II de esta tesis, se podría interpretar que las transformaciones sufridas por nuestro cerebro parecen habernos conducido a retomar una de las etapas más primarias de nuestro sistema perceptivo, aquella que podríamos identificar con “la recepción en la distracción”, y a convertirla en la dinámica dominante gracias a una recepción basada en un continuo cambio, así como en un solapamiento de actividades. En la multitarea prima la extensión y la acumulación, adquiriendo destreza tan sólo a un nivel superficial y, dada la pluralidad de actividades, obligando al sujeto a pasar a formar parte de lo que Carr denomina como el “bando de los malabaristas” (2011: 142).

Benjamin ya sugería algo similar cuando se refería a la habilidad del automovilista al aparcar mientras piensa en otra cosa, simultaneando fácilmente varias tareas. También William James en *Principios de Psicología* hacía referencia a la posibilidad de desempeñar al tiempo dos tareas heterogéneas. En ella exponía el ejemplo de las experimentaciones de Paulhan, por las que éste argumentaba ganar tiempo de ejecución realizando más de una tarea a la vez:

[...] dentro de ciertos límites, la mente puede atender varias cosas. Paulhan ha experimentado cuidadosamente en estos terrenos y, por ejemplo, ha declamado un poema en voz alta mientras repetía mentalmente otro, o bien hacía cálculos en un papel mientras recitaba una poesía. Halló que ‘la circunstancia más propicia para el desdoblamiento de la mente fue su aplicación simultánea a dos operaciones heterogéneas (James 1989: 324).

Esta conclusión concuerda con teorías mucho más recientes, como las de David Meyer, que expone cómo nuestro cerebro procesa la información a través de diferentes canales, como por ejemplo el visual, el auditivo, el lingüístico. Cada uno de ellos es capaz de procesar una calidad y cantidad de información, por lo que si un canal se sobrecarga, el cerebro se vuelve ineficiente. La explicación de por qué se pueden desarrollar varias tareas simples a la vez se basa en que mientras cada una ocupe un canal diferente, nuestro cerebro es capaz de procesar la información separadamente, como en el caso de realizar una tarea manual y escuchar música simultáneamente. Esto será el verdadero fundamento de la multitarea. En cambio, tareas que utilizan los mismos canales resultan incompatibles e inhabilitan las funciones cerebrales. Por ejemplo, leer y escuchar la radio serían incompatibles al ocupar ambas actividades el canal lingüístico. O conducir y hablar por teléfono, pues el cerebro representa imágenes mientras

relata hechos o impresiones, superponiéndose así en el canal visual a lo que se ve a través de la luna del coche.

Sin embargo, parece obvio que es imposible realizar algo igual de bien que si nos repartimos entre diferentes tareas. James ya coincidía en la imposibilidad de realizar a la vez “Dos operaciones de la misma especie” pues “hacen que el proceso sea más incierto y más difícil” (1989: 324). Así lo plantea en la anécdota de Julio César, que dictaba cuatro cartas mientras escribía una quinta. De ella extrae la conclusión de que cuando las tareas a realizar simultáneamente son de igual naturaleza, existe una incompatibilidad para realizarlas, ya que “debe haber distraimiento rápido de la mente de un proceso al siguiente, y por tanto, no habrá ganancia de tiempo” (James *op. cit.*: 325). El psicólogo insiste además en el carácter habitual que deben tener las tareas desempeñadas a la vez, desconfiando más bien del fenómeno de la multitarea:

[...] a la pregunta original de cuántas ideas o cosas podemos atender a la vez, entendiendo por esto cuántos sistemas o procesos desconectados de concepción pueden ocurrir simultáneamente, la respuesta es: difícilmente más de uno, a menos que se trate de procesos muy habituales; en este caso, dos, hasta tres, sin que se distraiga gran cosa la atención (James 1989: 325).

Por lo que, únicamente tratándose de procesos de diferente naturaleza y habituales o ya integrados en un plano inconsciente, tal y como Benjamin también sugirió en el ejemplo del automovilista, cabría la posibilidad de ejecutar varias de estas tareas heterogéneas.

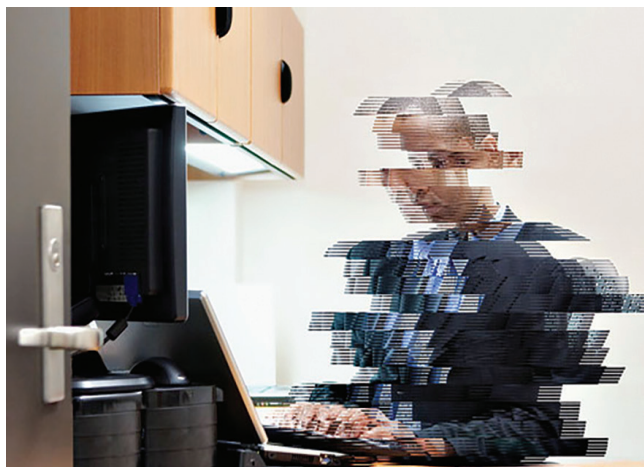


Ilustración de Glen Cummings/MTWTF. Fotografía de Anderson Ross/Corbis

De todo ello se deduce que la simultaneidad entre tareas, aunque posible con cierto tipo de ellas, no aumenta capacidades. Sin embargo, el hecho de ganar algo

de tiempo la ha convertido en protagonista de las dinámicas contemporáneas. Ahora bien, si su principal logro es el ahorro temporal, éste queda desacreditado por la pérdida de efectividad que suele acompañar los casos de tareas incompatibles o demasiado complejas. Por otro lado, parece ser que gran parte de lo que denominamos multitarea supone en realidad una interrupción de las mismas. Una detención encubierta por un veloz salto entre una y otra cosa que lo que produce son costes perceptivos (mayores cuanto más complicadas sean las tareas interrumpidas), al deber emplear tiempo extra en cambiar objetivos, recordar los pasos para llevar a cabo la otra tarea y bloquear las posibles intromisiones de la tarea anterior en la nueva. Pero más paradójico resulta el hallazgo de que muchos trabajadores del ámbito del conocimiento se interrumpen a ellos mismos de no ser interrumpidos en su tarea, según Gloria Mark, Victor M. Gonzalez y Justin Harris (2005). Además del coste perceptivo y la pérdida de tiempo que conlleva esta dinámica, otro tipo de consecuencias negativas como el síndrome del “hilo perdido” (*‘lost thread’ syndrome*) (Jackson 2009:90) afecta a los sujetos multitarea. Sin embargo, podríamos pensar que el cambio de tarea ejercido por el propio trabajador también podría responder a una lucha contra una deriva monótona. Siendo así, el inicio de otra tarea equivaldría a un refresco de la misma atención.

Se superpongan o se alternen las tareas, lo que sí es cierto es que el cambio de foco de atención supone una estimulación cognitiva necesaria para vivir en espacios ‘multiestráticos’ como en los que nos desenvolvemos. Esa atención multifocal condicionada por el ritmo contemporáneo es la que precisamente encajará con la “recepción en la distracción” benjaminiana, por lo que cobra todo el sentido que Benjamin considerase el cine un campo de prácticas para la vida moderna.

## 2. e. Enfermedades distraídas

Derivado de la crisis de la experiencia que acarrea la venida del siglo XX, la relación entre enfermedad y distracción no hace sino marcar de nuevo la tolerancia social y política de la experiencia perceptiva, definiendo con ello un nuevo sujeto normativo, al igual que lo hacían las patologías descritas en el siglo XIX por Charcot, Beard, Ball, etc. Desórdenes como el déficit de atención y la hiperactividad, la esquizofrenia y la personalidad *borderline*, entre otros, se relacionan actualmente de forma directa con la crisis de la atención, estigmatizando, de paso, el estado distraído. Esto ratificaría los temores de todos aquellos que ven sobrevenir una época de desenlace trágico, atribuyendo directamente sus causas a los nuevos estilos de vida actuales. Entre ellos, Berardi sostiene que factores como la presión competitiva de los estímulos y su aceleración someten a la atención, y, por ende, al sujeto consciente y sensible, a un estrés constante que da lugar a “un ambiente psicopatógeno” (2003: 16). Pero lo cierto es que

esas aprensiones se vienen sucediendo desde finales del siglo XIX, tal y como nos señala Crary, donde todavía existía lo que podríamos denominar un “estilo de vida tradicional” (2008b: 24) en comparación con el presente. A partir de ahí, fallos o disfunciones en la capacidad de síntesis se comienzan a relacionar con la psicosis, con conductas sociopáticas y otras patologías mentales. “Uno de los primeros estudios sociológicos sobre la atención”, nos cuenta Crary, “es *Psychologie de l'attention* (1889), de Théodule Ribot, en el que las condiciones de raza, género, nacionalidad y clase eran determinantes para su evaluación” (*op. cit.*: 43). De tal manera, que “ ‘los niños, las prostitutas, los salvajes, los vagabundos y los sudamericanos’ se caracterizaban por tener una capacidad de atención deficiente” (*ibíd.*).

La distracción supondría así una herramienta de control sociopolítico que se serviría de la enfermedad para diagnosticar la inadecuación respecto a un patrón caprichosamente establecido. Por otra parte, también los estados que definiremos como aquellos pertenecientes a una distracción exógena, como el ensimismamiento y la ensoñación, quedan fuera de los límites aceptados, designándose como alteraciones e incluso patologías por considerarse una amenaza para la productividad y la cohesión social. Además, muchos de sus rasgos coincidirían con ‘la enfermedad de la época’ o neurastenia, en cuanto a la desviación atencional respecto de asuntos de peso en la vida diaria. Es así cómo distracción y neurastenia comparten no sólo rasgos similares, sino también el mismo rechazo desde el punto de vista normativo. En esa línea, Christine Ross también encuentra un vínculo entre la depresión y la incapacidad para adaptarse perceptivamente a las nuevas demandas de velocidad, flexibilidad y comunicación, entre otras. Por lo que podríamos enfocar lo asumiendo que la falta de pericia distraída es susceptible de ser el desencadenante de la depresión.

En nuestra época actual, los trastornos por déficit de atención e hiperactividad son de sobra conocidos: el TDA, trastorno por déficit de atención, (equivalente al inglés ADD –*Attention Deficit Disorder*–) y el TDAH, trastorno por déficit de atención e hiperactividad (equivalente al inglés ADHD –*Attention Deficit/Hyperactivity Disorder*–). En estos casos, los sujetos padecen una continua sobrecarga de estímulos, a los que responden con una actividad sin pausa. Esto parece deberse a que, al igual que en los esquizofrénicos, la identificación del placer juega un papel importante, al detectarse entre ellos una versión del gen DRD4<sup>365</sup> asociado con la ansiedad por las sensaciones. Autores como Crary consideran esta patología una categoría dudosa y perciben, al igual que la tipificación realizada hace dos siglos, la imposición de la atención como una categoría normativa en este aspecto:

365 Maggie Jackson señala que el “Dopamine D4 receptor” (2009: 246) es un gen destinado a controlar el flujo de la dopamina entre neuronas. Éste modula un conjunto de funciones que incluye por ejemplo la percepción de si una experiencia es gratificante.



[...] parece evidente que la atención se sigue planteando como una función normativa e implícitamente natural, cuya deficiencia produce toda una gama de síntomas y conductas que interrumpen la cohesión social. [...] lo que realmente importa es la conducta de sometimiento a las normas (Crary 2008b: 43).

Parece ser que la diferencia entre los debates contemporáneos y los del siglo anterior radica en que ahora no se culpabiliza al sujeto de su conducta distraída, aunque en cierto sentido no se deja de estigmatizarlo socialmente por ello. De los orígenes de antaño como la “debilidad de la voluntad” o la “responsabilidad personal”, pasamos a autores que, como E. M. Hallowell y J. J. Ratey, opinan que las patologías derivadas de la distracción son “producto de la biología, de cómo está conectado tu cerebro. [...] Por mucho que lo intenten, muchas personas con SDA<sup>366</sup> tienen problemas para aceptar que el síndrome tiene sus raíces en la biología y no en una debilidad del carácter” (citados en Crary 2008b: 44). Pero lo cierto es que no existen pruebas experimentales, por lo que nos situaríamos ante un diagnóstico de dudosa fiabilidad, o, tal y como lo denomina Crary, ante un “trastorno infantil bastante inaprensible” (ibíd.).

Dada una supuesta epidemia de déficit de atención y de hiperactividad, los educadores investigan cómo ‘vacunar’ a los niños a través de una mejor educación institucional y familiar.<sup>367</sup> Al mismo tiempo, un número creciente de investigadores veneran las ventajas de estos trastornos, entre otras causas, por oposición a la indiscriminada administración de fármacos a menores, que supondría en realidad una medida disciplinaria más. Señalando esa dependencia, Jackson declara que “En un futuro no muy lejano, nos veremos ante un cúmulo de atractivos apéndices (desde prótesis para todo hasta píldoras que mejoren la atención) que pueda optimizarnos con la misma velocidad con la que pulsamos un botón” (2009: 206). Tales píldoras equivalen hoy a estimulantes, entre los que el Ritalin resulta el más controvertido, y a los antidepresivos que corrientemente son recetados entre los que padecen estos desórdenes atencionales. Pero es más, parece ser que “fármacos diseñados para tratar el TDAH (Ritalin, Adderall), el Alzheimer (Aricept) y la narcolepsia (Provigil) pueden producir en gente sana estados de atención superhumanos” (Anderson 2009: 5). Una ventaja que, por otra parte, resulta en el consumo común de estas sustancias como la de cualquier otra droga entre sectores universitarios y entre trabajadores intelectuales a la hora de mejorar artificialmente la atención.

Continuando con el elenco de patologías distraídas, uno de los ejemplos más

366 Traducido desde “ADD” en la versión original en inglés. También se conoce como “TDA” (trastorno por déficit de atención).

367 Curiosamente, el desarrollo de los mismos medios tecnológicos de los que habría que vacunar en este caso suponían para Benjamin una vacuna en sí misma contra la psicosis de la masa y de los efectos de la alienación moderna.



extremos sería la esquizofrenia, identificada con una desbordante cantidad de información que lleva al sujeto afectado al colapso. Jackson nos indica que “Los esquizofrénicos suelen sufrir anhedonia, o literalmente ‘falta de placer’ porque son incapaces de filtrar estímulos. ‘Las cosas vienen demasiado rápido’ decía un paciente. ‘Presto atención a todo a la vez y al final no atiendo a nada’ ” (2009: 23). Es por ello que la figura del esquizofrénico compondrá para Crary “el paradigma moderno de sobrecarga sensorial” (2008b: 45). Por otra parte, también la imposibilidad de distracción se relaciona con la esquizofrenia, o con comportamientos obsesivos como el TOC (trastorno obsesivo compulsivo), derivados de la dificultad para cambiar de foco de atención. Pues, tal y como William James ya indicaba, “Sólo en estados patológicos una idea fija y de manera monótona recurrente posee la mente” (1989: 337). En esta otra línea, los extremos de la atención selectiva y el aislamiento de información percibida se corresponderían a su vez con deformaciones atencionales, como puede ser la simultagnosia. Diagnosticada en los años veinte del siglo XX, los afectados por esta enfermedad, sólo son capaces de percibir un objeto de una vez. Por lo que no sólo las deformaciones de la distracción amenazarían con una futura época oscura o “*dark age*”, sino que también la atención podría ser igualmente responsable de un pronóstico parecido en una situación invertida. A tenor de ello, Sam Anderson imagina un hipotético caso derivado del exceso de cultivo atencional en el que los atentos y los contemplativos podrían presentar dificultades tales como el TEAH (trastorno por exceso de atención e hipoactividad).<sup>368</sup> Siendo éste tan sólo un ejemplo hipotético, lo cierto es que los defensores de la distracción encuentran importantes desventajas en una vida de atención normalizada, considerando la incapacidad para distraerse como un asunto tan problemático como la incapacidad para concentrarse.

En cambio, entre las visiones más pesimistas del panorama distraído, David Meyer, el experto en multitarea y en desacreditar su mito, afirma que la actual crisis de la atención se convertirá en algo mucho peor de lo que la gente espera, asumiendo la distracción como una “descomunal plaga cognitiva que dispone del potencial para aniquilar una generación entera de pensamiento atento y productivo” (Meyer citado en Anderson 2009: 2). Pero la distracción no sólo parece suponer una aniquilación cognitiva, sino también sensorial, tal y como Virilio expone, asociándola intrínsecamente a la tecnología:

La ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima ‘máquina de visión’, y la producción de una visión sin mirada ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: *la industrialización de la no mirada* (Virilio 1998b: 94).

Christine Ross, por su parte, parece concretar los tipos de ceguera de la que habla

368 Traducido desde: “Attention Surfeit Hypoactivity Disorder” (Anderson 2009: 7).

Virilio y los relaciona con la distracción al referirse a la “ceguera por desatención” (*inattentional blindness*) (2001: 108) —equivalente al fallo perceptivo por falta de atención—, a la “amnesia por desatención” (*inattentional amnesia*) (ibíd.) —entendida como el fallo al memorizar estímulos percibidos en condiciones de desatención— y al “parpadeo desatento” (*inattentional blink*) (ibíd.) —correspondiente al fallo en la percepción de dos objetivos visuales sucesivos cuando están separados por menos de 500 milisegundos—. Pese a que Jackson afirme que “No podemos culpar a la tecnología por las enfermedades de nuestro tiempo” (2009: 21), también sostiene que “Cultivando la distracción, no podemos perceptivamente mirar hacia atrás o hacia delante, estamos derrotados en la batalla de dar forma a nuestro futuro” (Jackson *op. cit.*: 235). En ese caso, la única alternativa posible resultaría abrazar la atención y “recuperar la voluntad y la tenacidad para crear vidas con significado y culturas marcadas por la razón y la visión” (ibíd.). Crary, por su parte, sostiene que en lugar de condenar estas conductas, habría que asumir antes la responsabilidad de

[...] una cultura que se basa de forma tan implacable en la capacidad de desplazar la atención rápidamente de un objeto a otro, en la lógica de lo inconsecuente, en la sobrecarga sensorial, en la ética generalizada del “ir por delante” y en la celebración de la agresividad (Crary 2008b: 44).

Por lo que, según él, “no tiene sentido patologizar estas formas de conducta” (ibíd.). Los desórdenes asociados con la distracción se presentarían, por tanto, como una consecuencia directa de la adaptación a unas condiciones actuales, en el mismo modo en el que Oliver Sacks aclara que “una enfermedad no es nunca una mera pérdida o un mero exceso, que hay siempre una reacción por parte del organismo o individuo afectado para restaurar, reponer, compensar, y para preservar su identidad, por muy extraños que parezcan los medios” (2010: 23). Por lo que aceptar la enfermedad y partir de ella hacia una reorganización perceptiva se plantea como una opción o, más bien, como una necesidad, que Ross también señala al considerar como posible “restaurar la percepción *por medio* de la disfunción contemporánea en lugar de impedirla” (2001: 110). Este planteamiento supone todavía un paso más, pues sería la enfermedad la que nos abriera las puertas a diferentes formas perceptivas que mejoraran el estado de las actuales.

## 2. f. The Dark Age<sup>369</sup>

Desde los primeros diagnósticos a finales del siglo XIX que vaticinaban la amenaza de rasgos comportamentales alterados derivados de la producción industrial y los avances tecnológicos basados en el desarrollo económico,

369 Expresión a propósito del libro de Maggie Jackson titulado: *Distracted. The erosion of attention and the coming dark age* (2009).

la distracción pasó a ser el objetivo de la crítica de aquellos que percibían un deterioro de valores tradicionales como la atención, la concentración y la reflexión. Más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XX, será el desarrollo en materia de información y comunicación el que inaugurará la revolución mediática en clave televisiva y digital hasta nuestros días. Si el primer giro generó numerosos detractores de la percepción distraída, a partir del segundo la tendencia ha sido a la alza. Una postura que en su mayoría surge de un afán de salvaguarda de la facultad atenta equivalente a la agencia de la experiencia. Lo que nos hace pensar que, en muchos casos, las críticas no se oponen forzosamente a los principios que identifican como amenazas. Lo que estas actitudes rechazan es que el estado disperso en el que nuestras vidas parecen fluir sea una condición natural y lo señalan como el resultado de una reciente reconfiguración de la subjetividad, susceptible de ser revertida en nuestro propio beneficio.

Para nosotros es paradigmático el caso de Georges Duhamel que Benjamin presenta en el ensayo de “La obra de arte”, que desacredita la técnica cinematográfica<sup>370</sup> y, por ende, se convierte en defensor de disciplinas que fomentan formas concentradas de atención, como la pintura. Según ese punto de vista nuestra capacidad de reflexión estaría amenazada por el frenesí del progreso tecnológico (expandido en el arte). Esto resulta ser un rasgo común entre los opositores a la distracción que le siguen. Entre ellos la dependencia e identificación entre máquinas y seres humanos siembra de desconfianza las perspectivas de futuro y empuja a condenar a la tecnología como la principal fuente de alienación.

Crary apunta que es precisamente durante los últimos cincuenta años cuando Occidente ha experimentado una “densa y profunda remodelación de la subjetividad humana” que está “siendo diagnosticada metafóricamente como una deficiencia de la capacidad de ‘atención’ ” (2008b: 11). Años antes, Virilio hace alusión a esa reconfiguración perceptiva y vaticina “una tiranía de la tecnociencia” (1997: 36) con la única esperanza de ser contraatacada por el aumento de una posición crítica. Jackson da continuidad a esa postura crítica, y pese a no admitir en sus palabras una condena sociocultural de la distracción, sí dice “advertir la época de oscuridad que conlleva” (2009: 234-235). Tanto ella como Nicholas Carr coinciden en que el tiempo disperso que promovemos o al que nos vemos sometidos, supone una pérdida de capacidad y resultados creativos, mermando el tiempo de pensamiento profundo, crítico y comprometido. Ross, en el contexto de la obra de Rosemarie Trockel, pese a asumir ese embotamiento de los sentidos, sostiene en cambio que la alteración derivada de la tecnología:

370 Recordemos cómo la calificaba de: “pasatiempo para ilotas, distracción para unas criaturas incultas, miserables y agotadas consumidas por sus preocupaciones... un tipo de espectáculo que no exige mantener la menor concentración ni capacidad de pensamiento” (Duhamel citado en Benjamin, 2008a: 81).

[...] no es necesariamente un punto de destino sino un punto de partida, una realidad factual desde la que proponer modos productivos de ver. El punto de partida es la falta de distancia entre la subjetividad y la tecnología, la incapacidad de enfoque, la fatiga y el gusto por el conflicto (Ross 2001: 95).

### 3. Distracción exógena: un arma política

Dentro de esta categoría se encuentran aquellas actitudes o comportamientos visualmente evasivos o corporalmente desobedientes que burlan consciente o inconscientemente las formas de explotación capitalista de los sentidos. En estas situaciones el individuo quedaría protegido y al margen de cualquier forma de este control mediante estrategias que simplemente conciernen a su propia corporeidad. Gracias a ello, el hombre contemporáneo disfrutará aún de la posibilidad de hacer frente a aquellos regímenes disciplinarios visibles o desapercibidos que bien actúan bajo estrategias atencionales, o bien se disfrazan de escapes del sistema. De acuerdo con esto, recursos como el embelesamiento, el soñar despierto, la desviación de la mirada, y otros como el sueño, la risa y el baile, supondrían armas aparentemente poco dañinas, pero en verdad capaces de transgredir el sistema operativo imperante.

Como tratábamos al comienzo del capítulo, tanto la tendencia distraída como la atenta comparten el terreno de la abstracción, por lo que es posible establecer la diferencia entre ‘abstracción por atención’ y ‘abstracción por distracción’. Una variedad a veces difícil de distinguir, como en el caso de Baudelaire cuando se refiere a la mujer que dirige su mirada al horizonte con “la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención” (2000: 129). En el primer tipo, la ‘abstracción por atención’, ocurre una atención sostenida sobre un mismo objeto en la que el sujeto se aísla al tiempo que se inmoviliza, como en el ejemplo del matemático Vieta que William James traía a colación.<sup>371</sup> Este tipo se encuadraría dentro de una abstracción activa al incluir pensamiento y reflexión. En cuanto a la ‘distracción en la abstracción’, alberga a su vez dos tipologías secundarias que distinguiremos como ensimismamiento y ensoñación.

El ensueño o la ensoñación, definido como ilusión o fantasía (el *Tagtraum* o “sueño de día” para el psicoanálisis), al igual que la ‘abstracción por atención’ se entiende como una abstracción activa por cuanto implica a la imaginación. Por otra parte, la Real Academia Española define el ensimismamiento como “Recogimiento en la intimidad de uno mismo” y añade: “desentendido del mundo exterior, por contraste con *alteración*” (2001: 926). Por lo que podemos interpretarlo como un blindaje de puertas para fuera que cobija una abstracción bien activa o pasiva. Ahora bien, James nos habla de un tipo de distracción que se corresponde con una “entrega al transcurso vacío del tiempo” o “letargo”, con “vaciar la mente” o con “no pensar en nada” (1989: 321). Asociaremos entonces estos lapsos temporales equivalentes a una abstracción pasiva con el ensimismamiento, que dentro de la ‘abstracción por distracción’ se opondrá a la ensoñación, al identificarse ésta con una ilusión o representación imaginada y,

<sup>371</sup> Véase la página 122 de esta tesis.

en consecuencia, con la abstracción activa. Aun así, las ensoñaciones comparten con el ensimismamiento un marco que les aísla del exterior, un estado de recogimiento y, además, la pertenencia a un tiempo o espacio idiosincrásicos que alojan un tipo de formas de mirar improductivas que, desde la perspectiva de una economía capitalista, no dejan de presentar una resistencia.

### ***3. a. El ensimismamiento como interrupción de la temporalidad***

Cuando la contemplación se convierte en estupefacción, la mirada desplegada en ese estado cobra tintes de estado hipnótico. Pero, mientras que la hipnosis responde siempre a un objetivo o depende de alguien que ejerce su control sobre el paciente hipnotizado; el ensimismamiento, en cambio, atiende a una falta de intención ajena, al ocurrir de forma espontánea o siendo inducido por el propio sujeto ensimismado. James lo define como un vacío mental, similar a una laguna en medio de la actividad cotidiana. Un estado rayano en lo hipnótico sin serlo.

Los ojos están fijos, como en el vacío, los sonidos del mundo se funden en una unidad confusa y la atención se dispersa de tal modo que se siente en todo el cuerpo, como si dijéramos, simultáneamente, y la porción delantera de la conciencia, si está ocupada, lo está por una especie de sensación de entrega al transcurso vacío del tiempo (James 1989: 321).

Además señala como desencadenante voluntario de este estado el fijar los ojos en el vacío y/o el no pensar en nada; y por otra parte, relaciona su origen imprevisto, con una actividad habitual monótona y poco estimulante (como podría ser una cadena de montaje) o con la fatiga. De estas causas interpretamos que el ensimismamiento supondría así un “deslizamiento en la inconsciencia” provocado por estímulos que no varían (James *op. cit.*: 364). Una inconsciencia en la que “la mayor parte de nosotros caemos varias veces al día” (ibíd.). Ante todo, James destaca de este estado la paralización que supone: “sabemos, mientras tanto, qué debemos hacer: levantarnos, vestarnos, responder a la persona que nos está hablando, esforzarnos por dar el paso siguiente de nuestro razonamiento. Pero por alguna razón no podemos ponernos en marcha” (ibíd.). Ese mismo “no poder ponerse en marcha” evidencia la ralentización e incluso el freno de las funciones en vida normal del sujeto. Mientras, “Esperamos que esta parálisis se rompa de un momento a otro, porque sabemos que no hay razón para que se prolongue. Pero continúa, pulso tras pulso, y nosotros flotamos con ella” (ibíd.).

Salir de ese estado ensimismado, por causas externas o internas, se identifica para él con salir de un estado de hipnosis. Despertar significa “volver en nosotros, parpadear, sacudir la cabeza, poner por delante las ideas que estaban en el trasfondo y echar a andar otra vez las ruedas de la vida” (ibíd.). En ese momento termina este raptode atención. Cuando la atención es rescatada del paréntesis abstraído-distraído

y el sujeto es capaz de reemprender su vida activa surge lo que James denomina “despertar de la atención” (*op. cit.*: 322). Sin embargo, al recuperar la conciencia la persona no tiene nada que recordar, porque no pensaba en nada, por lo que en realidad se limitaría a dejar atrás un simple vacío o espacio de indeterminación.

Estas rupturas vacías del ritmo cotidiano enlazan con la picnolepsia de la que habla Paul Virilio: una enfermedad definida por una ausencia frecuente, común entre los niños y tendente a desaparecer conforme se alcanza la adolescencia. El comienzo y el fin de esta ausencia momentánea son abruptos, con una duración de unos pocos segundos. Durante ella los sentidos permanecen despiertos, pero no perciben ningún tipo de actividad, por lo que, tras volver en sí, los afectados tienden a inventarse o reconstruir aquel periodo de tiempo en blanco. Como muchos de los lapsos del ensimismamiento, estas ausencias llegan al sujeto sin darse cuenta y reemprende la actividad interrumpida tras un breve período de tiempo como si nada hubiera pasado. El así llamado “pequeño mal” (Virilio 1998a: 13) tiene un origen poco definido, a la vez que polémico en cuanto a su asociación con la epilepsia, y un diagnóstico abierto a bastantes dudas, en tanto que sus síntomas pasan desapercibidos para el que lo padece y para los que lo rodean, incluso llegándose a dar centenas de estas ausencias al día. Curiosamente, los niños afectados por la picnolepsia ven desaparecer esta afección entrados en la edad adulta, cuando supuestamente el sujeto comienza a ser productivo y no tiene ‘tiempo que perder’. En ese caso, el hombre adulto, según Virilio, entraría “en otra categoría de ausencia en el mundo, un exilio aún más lejano, ‘la exuberancia y la ilusión de los paraísos inmediatos, fundados en las rutas, las ciudades, el poder’” (*op. cit.*: 20), precisamente esos fakes de fuga que integrarían lo que hemos denominado como distracción endógena. Pero, si regresamos a la etapa infantil, este autor democratiza la afección y sostiene que a la pregunta de quién es hoy picnoléptico se podría responder: “¿quién no lo es o no lo ha sido?” (Virilio *op. cit.*: 13). Lo que vendría a subrayar lo acertado de comparar este tipo de ausencias con un estado de ensimismamiento, por otra parte, tan común a todos.

### **3. b. La ensoñación como espacio creativo**

Como habíamos señalado antes, la ensoñación, o el ensueño, es un tipo de abstracción distraída en la que entra en juego una producción creativa de la mente a través de la imaginación. Por lo que también supone una abstracción activa, al igual que la atención, pero dentro del contexto de la distracción. Pese a que los ojos puedan seguir abiertos, la información visual que procesa el cerebro en una ensoñación no es la que le llega del exterior, sino que lo que está viendo realmente el sujeto es algo que se corresponde con visiones de la memoria o la imaginación, combinándose con una especie de ceguera respecto a lo que los



ojos captan en ese momento.

Parece ser que la ensoñación cumple con una función autorreguladora del sujeto para la ordenación de sus contenidos inconscientes. Peter Brown describe un patrón de ensoñación cotidiana denominado “calma ultradiana” que tiene lugar después de un rango temporal que abarca de 70 a 120 minutos. Según este autor:

Este trance cotidiano produce “una expresión lejana. Se observan menos movimientos faciales y es posible que aparezca mayor asimetría entre los lados de la cara. Los sujetos dan cuenta de alteraciones perceptivas con cambios en la experiencia subjetiva del oído, la vista y el tacto. Tienden a ocuparse de fantasías y pensamientos personales. La intensidad emocional crece a pesar de la ausencia relativa de expresión externa” (Brown citado en Crary 2008b: 103).

Algo parecido relata Kracauer cuando describe cómo los ocupantes de un autobús en Berlín “durante el trayecto a su lejano destino miran el paisaje que forman las aceras, los escaparates y los balcones con la misma indiferencia que si se tratara de la cuenca de un río o una ciudad en la que nunca se les ocurriría detenerse” (1995a: 33). Sin embargo, esta aparente indiferencia puede encerrar una ensoñación apasionada, como de la que da cuenta Polgar, esta vez, a través de las ventanillas del tren:

El viajero que está en su compartimento de tren y, mentalmente desocupado, mira el paisaje, piensa sin pensamientos. [...] Probablemente todos los viajeros de tren que, sin pensar en nada preciso, miran por la ventanilla, meditan lo mismo. La ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas, es una ensoñación unívoca (Polgar 2005: 125).

Esta “ensoñación unívoca” enlaza con la forma de distracción masiva que Benjamin sitúa en el cine, por la que se activarían correspondencias en el conjunto de espectadores entre las imágenes de la película y su memoria involuntaria. Es en esa otra temporalidad particular desde donde es posible para él una activación de la masa en comunidad. Esta forma de mirar el cine se mantendría según Virilio en directores como Hitchcock, “a partir de Dreyer y de muchos otros”, quienes sostendrían también

[...] que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, como en su infancia, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori (Virilio 1998b: 12-13).

Y si seguimos con la relación entre imágenes y traslado, añadiremos que Polgar sostiene que, dada la aceleración del tren, aunque el viajero no perciba todo lo que ve, esa parcialidad activa igualmente sus sentidos: “estimulado por esas incesantes bocanadas, cae en un delicioso estado entre la sed y la embriaguez” (2005: 127). No es casualidad, por tanto, que Sharon Indira Bhagwan señale que

en el cine “El ojo tampoco permanece continuamente atento a la pantalla; puede estar medio cerrado como en el duermevela que nos sorprende en un tren en movimiento” (2002: 32). En el transcurso de ese duermevela, Polgar afirma que el espíritu del viajero en tren “estimulado por lo que aparece fugazmente ante sus ojos, responde al estímulo. Podríamos decir también: el estímulo, mediante suaves llamadas, transporta a la persona a un estado que el narrador denomina ‘meditativo’ ” (2005: 125). Una “distracción meditativa” es también la que Louis Aragon señala en la experiencia del *flâneur* en la ciudad:

[...] nuestras ciudades están pobladas de esfinges anónimas, que no detienen al paseante soñador, que no le plantean cuestiones mortales, mientras no vuelva hacia ellas su distracción meditativa [*distraktion méditative*]. Pero si las sabe adivinar, el sabio, mientras las interroga, serán además sus propios abismos que explorará de nuevo gracias a estos monstruos sin rostro (Aragon 2010: 20).

Sean fantasías, recuerdos o meditaciones, lo que es seguro es que esta ‘abstracción por distracción’ se mantiene mentalmente activa y tiende una conexión hacia el mundo interior del sujeto.

Si Brown afirma que “la ensoñación se convierte en ‘un taller de preocupaciones sociales y emocionales sin resolver’” (citado en Crary 2008b: 103) es porque todas ellas se están tratando precisamente en ese espacio: se les está dando vueltas, se las repasa, se las deforma, se las inventa. Precisamente aquello que aparece en la novela de Don Delillo *Punto Omega*:

La verdadera vida ocurre cuando estamos solos, pensando, sintiendo, perdidos en el recuerdo, soñadoramente conscientes de nosotros mismos, los momentos submicroscópicos. [...] llegamos a ser nosotros mismos por debajo del fluir de los pensamientos y las imágenes apagadas [...] Son los pensamientos sin clasificar que tenemos mientras miramos por la ventanilla del tren, pequeñas manchas apagadas de pánico meditativo (Delillo 2013: 27-28).

Todo ello concuerda con aquel “mostrarse capaz de concentrarse en sí mismo (ensimismarse), de reencontrarse consigo mismo para comenzar a pensar” que Fdez. Polanco describe a tenor de la conferencia de José Ortega y Gasset “Ensimismamiento y alteración” (1939).

Contradiendo a aquellos detractores del cine que tratábamos en apartados anteriores, y continuando con el paralelismo con el viaje, no sólo existe la posibilidad de pensar a tal velocidad, la cinematográfica, sino de transformar esa velocidad proyectándose en aquello que se mira. Como ejemplo de ello, Polgar observa cómo el viajero cobra las cualidades de aquello que percibe:

Los caminos proyectan una figura sobre el pasajero que ha asomado sus ensoñaciones a la ventana: la del peregrino; le inducen a reflexionar sobre cuáles serían sus reflexiones si estuviera caminando ahí abajo, un pie detrás del otro, en una beatitud

de tiempo y parsimonia (Polgar 2005: 126).

Esa inducción a la reflexión es la que señala Benjamin en el cine desde un punto de partida involuntario, a través de la memoria propia del sujeto volcada en la película. Algo que encuentra todo su sentido cuando Bergson se refiere a que “Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar” (2006: 94). Todo lo contrario al caso del protagonista del cuento de Borges “Funes el memorioso”, cuya condición perceptiva y memorística extralimitada son los principales impedimentos que se le plantean a su capacidad reflexiva, pues a partir de adquirir esa retentiva superior “no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges 2011: 170). Podríamos concluir entonces que, en realidad, distraerse es poder pensar.

### ***3. c. La improductividad del ensimismamiento y la ensoñación***

Tanto el ensimismamiento como la ensoñación responden a una mirada perdida que delimita un paréntesis en la vida del sujeto. Curiosamente, estas dos formas de interrupción cotidiana generan en ciertas personas un tipo de estrabismo divergente llamado exotropia, que aparece intermitentemente en aquellos que la padecen. Esta variante estrábica se deriva de situaciones de fatiga, de la mirada a larga distancia o al vacío y de la ensoñación. Cuando la exotropia aparece, el cerebro es incapaz de aunar los dos campos de visión, puesto que la distancia entre ellos es mucho mayor de la que es capaz de combinar para proveer a la persona de una visión binocular, donde sí existe estereopsis y fusión plana. Al manifestarse esta divergencia, la visión del ojo desviado es anulada y el estrábico sólo ve a través de su ojo no desviado, sufriendo una ceguera parcial y, consecuentemente, una visión bidimensional. Dado el ensimismamiento que se relaciona con las dos primeras causas de esta exotropia (la mirada fatigada y la mirada lejana), y la ensoñación presente en el tercero, podríamos considerar este estrabismo intermitente como una estrategia subversiva. Pues el hecho de ‘descansar la vista’, ‘perder la mirada’ o ‘soñar despierto’ se contraponen, como antes planteábamos, a los tiempos de una producción capitalista.

El ensimismamiento equivale a una ruptura del ritmo objetivo, una interrupción impermeable a las influencias e imposiciones externas. Si recordamos la comparación que antes realizábamos entre ensimismamiento y picnolepsia, hemos de traer a colación las palabras de Virilio en cuanto a esta enfermedad cuando considera que:

[...] cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar la *conformación incierta de sus tiempos intermedios*; y el ataque picnoléptico podría considerarse como una

libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello, sería un tipo de voluntad y poder para los espíritus (Virilio 1998a: 22-23).

Esas lagunas inactivas no sólo barren con toda eficiencia, sino que también dan pie a reconstruir o a imaginar esa (o en esa) porción robada al tiempo normativo un tiempo otro.

En cuanto a la ensoñación, ésta se corresponde claramente con una parcela de libertad. Al identificarla Jonathan Crary como un “tiempo muerto” sin beneficio productivo, apunta que “en el siglo veinte tanto el cine como la televisión se han embarcado en una competición funcional con la ensoñación. [...] la ensoñación supone un campo de resistencia en cualquier sistema de ruina y de coerción” (Crary 2008b: 81). Pero Benjamin ya recordaba a Baudelaire cuando señalaba que “la disposición constante de un recuerdo tan discursivo como voluntario, favorecido por la técnica de reproducción, recorta el tiempo de fantasía” (2008a: 251). Algo paradójico teniendo en cuenta que entre esas técnicas Benjamin consideraría el cine como la posible salvación del espacio político del espectador. Una contradicción también para el neurólogo Frederik Mettler desde el punto de vista de la producción técnica, pues “la calma refleja [reflexiva] necesaria para ser creativo (y para *inventar* máquinas)” se opone diametralmente a “la destrucción de este medio calmo ‘por las mismas máquinas y por el incremento de la productividad que la mente reflectora [reflexiva] ha creado’” (citado en Buck-Morss 1993: 71).<sup>372</sup>

La consigna taylorista de “Abajo el callejeo” (Benjamin 2008a: 144) supondría todo un grito de guerra contra el espacio considerado improductivo en términos económicos. Un ‘espacio vacío’ o ‘tiempo muerto’ reivindicado por uno de sus mayores exponentes: *el flâneur*. Con él, nos cuenta Benjamin, “retorna el ocioso [*Müßiggänger*] escogido por Sócrates en el mercado ateniense como interlocutor. Sólo que ahora no hay ya ningún Sócrates, nadie que le dirija la palabra” (*op. cit.*: 295). Sin embargo, en esta lucha por el tiempo sólo unos pocos privilegiados como él pueden disfrutar de un tiempo libre de presiones económicas. Benjamin señala que, al contrario de la sociedad feudal, donde “los ocios del poeta son un privilegio bien reconocido [...] con la burguesía en el poder, el poeta se encuentra como el desocupado, el ‘ocioso’ por antonomasia” (*op. cit.*: 361). Es por ello que Baudelaire tuvo que reivindicar la valía de esa “desocupación” y “elevó la ociosidad hasta el rango de un método de trabajo, es decir, de su método particular” (Benjamin *op. cit.*: 362).

El ensimismamiento, y más concretamente su aspecto máspreciado: la ensoñación, pertenecerían a lo que Kracauer identifica como “aburrimiento”

<sup>372</sup> Señalamos en este caso la conveniencia del adjetivo “reflexiva”, tal y como emplea la otra versión traducida de Buck-Morss de 2005.

(*Langeweile*) (2006: 181-182) y Benjamin como “ociosidad” (*Müßiggang*), esta última existente antes de la separación entre tiempo de trabajo y ocio: “La ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y en general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio” (Benjamin 2005: 802). Pero con la llegada de la modernidad, Kracauer sostiene que en vez de disponer del tiempo de “practicar el correcto aburrimiento en horas de fiesta [...] se pretende no hacer nada y se mantiene uno ocupado” (*op. cit.*: 182). En el caso concreto del empleado, señala:

Cuanto más dominada por la monotonía se encuentra la jornada laboral, tanto más necesitan las horas de ocio alejarse de su proximidad; presuponiendo que la atención deba ser desviada de los trasfondos del proceso de producción. La estricta contrapartida de la máquina burocrática es, sin embargo, el mundo multicolor (Kracauer 2008a: 212).

Ese peso laboral se compensaría con “el frenesí del espectáculo” que Lèger localiza en su época como en ninguna otra:

Las colas de las multitudes ante la pantalla o el escenario es un fenómeno constante. [...] Este frenesí, esta necesidad de distracción a toda costa, se explica como reacción contra la dureza y las exigencias de la vida moderna. [...] asistiremos a este fenómeno diario de gentes que se empujan para ir al trabajo o para comer y que por la noche harán largas colas frente a los espectáculos para buscar una distracción al agotamiento cotidiano (Lèger 1990: 101).

La razón de todo esto, nos cuenta Kracauer, es que “El mundo se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo, y acaso de que se tome ningún interés en él—el mundo está mucho más interesado en que uno se aburra de él, tanto como finalmente merece, que en propiciar un verdadero sosiego” (2006: 182). En este punto hemos de aclarar que este otro tipo de aburrimiento al que se refiere Kracauer, el “aburrimiento vulgar [*vulgären Langeweile*]” (*op. cit.*: 181), no se corresponde con el “correcto aburrimiento [*richtige Langeweile*]” (*op. cit.*: 182) ni con la ociosidad de la que venimos hablando, sino con aquel ocio en sintonía con la industria del espectáculo.

Algo muy cercano a la ociosidad benjaminiana y al “verdadero sosiego” del que hablaba Kracauer es lo que se proponen restaurar teorías como “La teoría de la recuperación de la atención” (ART: *Attention Restoration Theory*),<sup>373</sup> desarrollada en los años ochenta por Rachel y Stephen Kaplan, y presentada en su libro *The experience of nature: A psychological perspective* (1989). Mediante ella, estos profesores de la Universidad de Michigan tratan de recobrar los estados de ensoñación perdidos en el ritmo de la vida diaria, de recuperar la capacidad

373 Definida así en el artículo de Stephen Kaplan “The Restorative Benefits of Nature: Toward an Integrative Framework” en *Journal of Environmental Psychology*, vol. 15, 1995, pp.169-182.

de concentración y de reducir el estrés.<sup>374</sup> Para ello plantean pasar cierto tiempo en un entorno natural, evitando así ser bombardeados por estímulos externos que sobrecargaran las memorias de trabajo.<sup>375</sup> Según estos investigadores, el ambiente natural invita a experimentar “leves fascinaciones” (*soft fascinations*) (Kaplan 1989: 192-193), que suponen en realidad una atención mantenida sin esfuerzo: un estado contemplativo volcado sobre escenas como el desplazamiento de las nubes, el juego de la luz en las hojas o la vista del atardecer. Objetos de atención que, a su vez, conducirían según ellos a un ejercicio reflexivo. De este modo, podríamos interpretar que las “leves fascinaciones” de los Kaplan funcionarían en un sentido similar al de las “suaves llamadas” que Polgar (2005: 125) situaba en la contemplación a través de las ventanillas del tren. En ese caso, recordemos que, para este autor, “todos los viajeros de tren que, sin pensar en nada preciso, miran por la ventanilla, meditan lo mismo” (Polgar 2005: 125). Esa “ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas” (ibíd.) conduciría a un objetivo similar al de los Kaplan, pues las pausas en el devenir cotidiano que sus experimentos instauran tenderían a cultivar el autocontrol mental, capaz de evitar las distracciones externas, a la vez que aportarían un espacio para pensar. Lo que equivaldría, en realidad, a sumergirse en las propias distracciones internas abstrayéndose. Nos encontraríamos así ante un programa para la recuperación de la ociosidad equivalente a realizar actividades no productivas, lo cual supone una reconquista del tiempo del sujeto. Destaca el hecho de que los Kaplan lo plantearan como una especie de ‘programa de desintoxicación de la distracción’, enfocándolo como un entrenamiento para la recuperación de la atención concentrada; mientras que, como hemos visto, parte de sus ejercicios aspiraran a retomar la práctica de la ensoñación o, lo que es lo mismo, de una ‘abstracción por distracción’.

### 3. d. *La libertad del desviado*

Hablemos ahora de ese tipo de distracción exógena que más se acerca a la significación de la palabra ‘distracción’, aquella que muestra a un sujeto

374 Estas investigaciones han continuado durante los últimos veinte años en la misma universidad de la mano de un grupo integrado por el mismo Stephen Kaplan, junto con John Jonides y Marc Bergman, y dirigido por este último. Al igual que los Kaplan, continúan estudiando cómo factores como permanecer algún tiempo en un entorno rural tranquilo, cerca de la naturaleza, agudiza la atención, permite una memoria más fiel y mejora la cognición en general. Así lo muestran en investigaciones como “The Cognitive Benefits of Interacting with Nature” en *Psychological Science*, 19, no12 (diciembre de 2008), pp. 1207-1212.

375 No muy lejano de esto estaba Joseph Addison cuando en 1712, en su escrito *Los placeres de la imaginación*, cuenta que “los placeres de la imaginación son más conducentes a la salud, que los del entendimiento. [...] escenas deliciosas de la naturaleza o de las artes tienen una influencia tan benigna sobre el cuerpo, como sobre el ánimo, y no sólo sirven para depurar la imaginación, y hacerla brillante, sino también para despedir la melancolía y la aflicción, poniendo los espíritus animales en agradable movimiento” (Addison 1991: 135).

repartido entre diferentes focos de atención o desviado de un foco atencional de referencia. Para ello tomaremos como ejemplo un texto que aparece en *El espectador emancipado* (2008) de Jacques Rancière, que muestra claramente la importancia de desviar la mirada: “Le travail à la journée”. En él Gabriel Gauny describe la jornada de trabajo de un obrero carpintero y, aparentemente, supone una publicación fuera de lugar por figurar en un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, durante la revolución francesa de 1848.

“Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas” (Gabriel Gauny citado en Rancière 2010: 63).

Ese simple gesto, el de detenerse en su labor y mirar por la ventana “creyéndose en casa”, denota una posición muy diferente a la de alguien apremiado por cumplir sus objetivos laborales y sometido a su consecución. Es por ello que Rancière asume que

Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del “trabajo que no espera”. Es romper la división de aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. [...] Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está “adaptado” al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales (Rancière 2010: 63-64).

Pese a no disfrutar permanentemente del privilegio de contemplar esas vistas, el carpintero se sabe merecedor de esa perspectiva y, aunque de forma intermitente, ejerce consecuentemente ese derecho de mirar desvinculándose de toda sujeción. Destacaremos por ello el hecho de que Rancière considere que lo importante de este pasaje es que el trabajador adopte conductas inapropiadas dentro de la posición que ocupa. Lo que encontramos de sustancial en ello, y que resulta también aplicable al contexto artístico, radica no en la naturaleza de las vistas (extrapolable a la de la obra de arte), sino en la forma en la que se ha mirado a través de esa ventana. Una forma de mirar que es por tanto aplicable a la manera en la que uno experimenta ser espectador de una obra artística. Todo esto apunta a desestimar como casualidad el hecho de que Benjamin, durante su exilio en Dinamarca, señale como una de sus escasas distracciones el mirar por la ventana, algo que también ratificaría su amigo Jean Selz, esta vez, en Ibiza.<sup>376</sup> Pese a la grave situación que atravesaba huyendo de su persecución como judío y haciendo frente a la presión que le generaba la apremiante entrega de sus escritos, Benjamin ejerce su derecho de mirar, como si nada pasara, el paisaje que se abre ante él. Ese tiempo suspendido en el que tan sólo existen para nuestro autor

376 Véase al respecto la página 279 de esta tesis.



barcos y tejados deja todo lo demás aparte. En pleno exilio, al igual que sucedía con el carpintero, mirar así le hace “creerse en casa”.

Otro de los ejemplos de desviación que aparece en *El espectador emancipado*, es el de dos trabajadores industriales que, pese a las limitaciones impuestas por la jornada laboral, a la vez que por el ritmo de un ocio en la misma línea, deciden desvincularse de presupuestos y consiguen aislar una parcela de tiempo improductivo en términos económicos. Así lo ratifica Rancière cuando descubre su correspondencia de 1830:

Pero lo que le contaba [un trabajador a otro] no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaurara así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio de los estetas que disfrutaran de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para allí desarrollar hipótesis metafísicas [...] Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible, que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que se llama ‘emancipación’: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros del cuerpo colectivo. [...] Era la reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre (Rancière 2010: 24-25).

Ese ocio al que se refiere Rancière es lo que se identificaría con la ociosidad a la que alude Benjamin, opuesta a la generada por la industria del ocio. Por otra parte, no hay que olvidar que el tipo de ‘ocio meditativo’ propio de los estetas y los filósofos, y que ahora ocupa a estos trabajadores, enlazaría directamente con la ensoñación (que precisamente puede derivar de una mirada desviada) y con la improductividad económica que suponen sus tiempos y los del ensimismamiento. De esta forma, la desviación se sumaría entonces a esa falta de eficiencia capitalista que encarnan la ensoñación y el ensimismamiento (además de formar parte de las mismas). Hablamos, por tanto, de que un espectador distraído o desviado puede tratarse de un espectador emancipado. Aquél que como estos trabajadores optan por mirar a otra parte, por dedicarse a otra cosa, inadecuada dentro de su función social, porque se saben capaces y merecedores de poder mirar de otra manera, aunque sea sólo a veces.

### **3. e. La expectación del espectador**

Entre aquellos que sí creen en una relación simbiótica entre hombre y tecnología se halla Benjamin, quien expone que la combinación de la instrucción con la diversión y el consumo supone una relación compatible. El cine como nueva forma de recepción, o más bien cierto tipo de cine, implica todo lo

contrario al arte de entretenimiento, cuyo paradigma reside en la obra de arte total wagneriana. Para Benjamin, la nueva relación con la obra de arte, en vez de absorber la atención de los espectadores, dispondría que ellos mismos amoldaran la obra (“La masa es una matriz” –2008a: 42–) o la envolvieran (“la masa envuelve la obra en su oleaje” –*op. cit.*: 43–) a través de su recepción. En definitiva, que se apropiaran de ella. Tal y como afirma Christine Ross respecto a la obra de Rosemarie Trockel, “El reto no reside en cómo persuadir al espectador para embaucarle en la absorción, sino en cómo hacer que la obra de arte dependa del espectador para que de esa forma haga posible el ver” (2001: 102). Es por ello que, tal y como nos indica Susan Buck-Morss:

[Benjamin] Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías, sino *atravesándolas* (Buck-Morss 2005: 171).

Cuando el objeto artístico pasa a través de los sentidos del espectador es el momento no sólo de la ingesta, sino también de la deglución de la obra. Es ahí donde el sujeto “amolda” y “envuelve” según Benjamin el elemento artístico, donde verdaderamente se genera la obra de arte. Una proposición un tanto contradictoria, si tenemos en cuenta que frente a la “recepción en la distracción” que se identifica con una matriz que da forma, durante el siglo XVIII precisamente la noción de atención más generalizada se consideraba prácticamente lo mismo: “un sello o molde, que de alguna manera fija o preserva la constancia de los objetos” (Crary 2008b: 28). Con lo cual, de nuevo damos con un territorio compartido por estos supuestos antagónicos.

La participación del espectador en este entramado perceptivo merece un análisis más de cerca. Si Beller propone que “La manera en la que nuestra mirada se mueve, se relaciona directamente con la manera en la que nuestros cuerpos y nuestros ojos están conectados a la economía misma” (1994: ^23^); Bogard (2000) cree que el hecho de transformar aquellos escapes preparados (como los que designamos como distracción endógena) en reales (es decir, en distracción exógena) podría ser posible mediante estrategias de distracción que operaran al nivel de micro-escalas del cuerpo: al de esos mismos cuerpos y ojos. Benjamin decía que la tarea histórica que correspondía al cine en “un sentido estricto y verdadero” era “Hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una invención humana” (2008a: 21). Quizá esa invención sea la clave para ejercer un mayor control sobre las tácticas de distracción endógenas lanzadas sobre el espectador, invirtiendo la relación e invirtiendo la tecnología con, llamémosle en este caso, rasgos más humanos.

Pero, ¿a qué se refiere exactamente Benjamin cuando habla de “invención”? Buck-Morss señala que para nuestro autor este término se identifica con “la

recepción mimética del mundo externo, una [recepción] que es reforzadora, en contraste con una adaptación mimética defensiva que protege al precio de paralizar al organismo, robándole su capacidad imaginativa, y por tanto, su respuesta activa” (1993: 71). Benjamin considera el cine un espacio donde puede ocurrir esta recepción reforzadora y así lo manifiesta en su primera versión del ensayo de “La obra de arte”: “El cine sirve al hombre de ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato estructural cuyo papel en su vida se acrecienta casi diariamente” (2008a: 21). En los escritos preparatorios de esa versión del ensayo damos con un ejemplo concreto de esa puesta en práctica:

*El gesto de Chaplin no es propiamente el de un actor. [...] Su singular significado consiste en que inserta al hombre en la película según su propio gesto, por tanto, según su actitud tanto corporal como espiritual. Eso es lo nuevo del gesto de Chaplin: desintegra los movimientos de la expresión humana en una serie de pequeñas inervaciones. Cada uno de sus movimientos se compone de una secuencia de partículas de movimiento entrecortado. Si uno atiende a sus andares, a la manera en la que maneja su bastoncito o en la que se quita el sombrero, ocurre siempre la misma brusca sucesión de pequeños movimientos, que eleva la ley de la secuencia de imágenes filmicas a ley de la motricidad humana* (Benjamin 1990c: 1040).

En la medida en que el público integrara del personaje de Chaplin aquel ‘ser máquina’, supondría para ellos un ejemplo no sólo de sobrellevar, sino de sobrepasar las influencias e imposiciones del medio técnico. Kafka, con una postura muy cercana a la de Benjamin, sostiene que lo que Chaplin ofrece con sus interpretaciones y películas son “prótesis de imaginación” para que las masas puedan recobrar su papel en el mundo:

Chaplin es un técnico. Él es un hombre en un mundo de máquinas en el que la mayoría de sus congéneres ya no disponen del sentimiento ni de las herramientas mentales necesarias para apoderarse como es debido de la vida que les ha sido prestada. No tienen imaginación. Así que Chaplin se pone a trabajar en ello: igual que un técnico dentista fabrica dentaduras postizas, él crea prótesis de imaginación. Eso es lo que son sus películas. Eso es el cine en general (Kafka en Janouch 1997: 270-271).

Por otra parte, en los escritos de Benjamin sobre el teatro proletario infantil, también aparece la idea de inervación en un sentido creador: “Cada gesto infantil es a su vez inervación creadora en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva” (2009: 384). En ese mismo texto, también encontramos la conexión que establece Benjamin entre el gesto infantil y el gesto del pintor a raíz del libro *Escritos sobre arte* de Konrad Fiedler: “[el pintor] es un hombre que ve bien con la mano donde el ojo fracasa, y que traslada la concreta inervación receptora de los músculos ópticos a la inervación creadora de la mano” (ibíd.).

Dadas estas cualidades, Benjamin considera al artista una continuación del niño,<sup>377</sup> siendo capaz de transponer los impulsos visuales a la capacidad creativa de las manos. De todo ello podemos deducir que para Benjamin la posibilidad de inervar humanamente la tecnología como creación propia del hombre moderno abriría una vía para recuperar un cuerpo y un sentido humanos que en un principio se adaptaron y quedaron subyugados a las estructuras y dinámicas técnicas. Revertir este efecto, sea a través de intervenciones o de “prótesis de imaginación” es una forma de ganar agencia. Un paso desde la incorporación tecnológica hacia la ‘excorporación’ humana.

De esta forma, sea en el contexto de la amenazante gran ciudad o incluso en la destrucción de la guerra, Benjamin no deja de confiar en la tecnología como medio a través del que recuperar el cuerpo, pues tal y como Hölderlin señala, “allí donde se encuentra el mayor peligro también se encuentra la mayor salvación” (citado en Virilio 1997: 31). Algo en correlación con el punto de vista benjaminiano:

En las noches de fuerza y destrucción de la última guerra, el cuerpo humano estaba sacudido por sentimientos bastante semejantes a esa dicha que es propia de los epilépticos, y las revueltas que después vinieron fueron tan sólo el primer intento realizado por la humanidad para adueñarse de su nuevo cuerpo. Así, la fuerza del proletariado es la medida para la salud. Si la disciplina no captura ese nuevo cuerpo que decimos, ningún razonamiento va a poder salvarlo. Pues lo vivo supera solamente el delirio de la destrucción en la embriaguez de lo que procrea (Benjamin 2010a: 88).

Y es precisamente en esa embriaguez que acompaña la creación de un nuevo cuerpo donde se puede revertir esta relación. La risa se presenta como un detonante de tal procreación. Al ser “una articulación destrozada” (Benjamin 2005: 333) se muestra capaz de contagiar su benévola destrucción, provocando “una voladura terapéutica de nuestro inconsciente” (Benjamin 2008a: 39). Una destrucción que, tal y como le ocurre al carácter destructivo benjaminiano, “Es la naturaleza la que, al menos indirectamente, le prescribe el ritmo: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario será ella la que emprenda la destrucción” (Benjamin 2010a: 346-347). Por lo que, en ambos casos, supone una cuestión de supervivencia:

En sus edificios, sus cuadros y sus historias, la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si es que esto le fuera necesario. Y lo más importante es que lo hace riendo. Y tal vez esa risa pueda sonar bárbara en uno u otro sitio (Benjamin 2007b: 222).

Para nuestro autor “la carcajada colectiva representa sin duda el estallido, prematuro y por cierto saludable, de tales psicosis [las desencadenadas por la tecnología sobre las masas]” (Benjamin 2008a: 39). Una risa que, por otra parte,

<sup>377</sup> “Cada gesto infantil es casi una orden y una señal en un mundo al que tan sólo unos pocos genios han abierto el camino” (Benjamin 2009: 383).

ostenta un papel primordial en el teatro épico de su admirado Brecht, en las comedias de su venerado Chaplin y también en las películas de Mickey Mouse:

[...] la vida del ratón Micky es uno de esos sueños de los seres humanos de nuestros días. Esa vida está llena de prodigios que *no sólo superan a los prodigios técnicos, sino que, además, se ríen de ellos*. Pues lo más llamativo es que ellos surgen sin maquinaria, improvisadamente, desde el cuerpo mismo del ratón, de sus amigos y sus perseguidores; [...] La naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo; y dado que la gente se ha cansado de este sin fin de complicaciones propias de la vida cotidiana y percibe la meta de la vida como el punto de fuga lejanísimo de una perspectiva infinita de medios, le parece redentora una existencia que se satisface en cada momento de la manera más simple y más sencilla [...] (Benjamin 2007b: 221).<sup>378</sup>

A este efecto, tal y como indica Miriam Hansen, la película de cine actuaría a modo de “vacuna psíquica” (1987: 222) contra el peligro que Benjamin identifica en la psicosis de masas tecnológicamente desencadenada. Es por ello que la risa colectiva permitiría a los espectadores, según Hansen, “actuar prematura y terapéuticamente” (ibíd.).

Pero además de identificarse con una preparación terapéutica, Benjamin, al pie de que Baudelaire define la risa como algo profundamente humano, la considera aquello capaz de hacer despertar al hombre de su letargo inactivo:

Es un *shock* que saca al ensimismado de las profundidades en las que se encuentra. Las leyendas medievales califican la típica vivencia del *shock* de quien queriendo algo más de sabiduría humana llega a la magia, ‘como la risa sarcástica del infierno’. ‘En ella... queda superada la mudez de la materia. Precisamente gracias a la risa, y bajo un disfraz sumamente excéntrico, la materia se empapa de espíritu con exuberancia. Y tan espiritual se vuelve, que llega a sobrepasar con mucho el lenguaje. Aspira a elevarse y termina en risa estridente’ (Benjamin 2005: 333).

Esta risa estridente fue propia de Baudelaire, una de la que Benjamin nos cuenta que “le persiguió, dándole mucho que pensar” (ibíd.). Y así se nos presenta otra asociación de la mano de nuestro autor, la que reside entre risa y pensamiento: “Anoto de pasada que, para pensar, no hay mejor comienzo que reír. En especial, la sacudida del diafragma suele ofrecerle al pensamiento mejores oportunidades que la del alma” (Benjamin 2009: 313). Aquí Benjamin plantearía la risa como un modo de recuperar la consciencia, de pensar, de reaccionar, así como supone una muestra de compenetración entre cuerpo y mente. Todas estas formas de reír aparecen como formas de recobrar una agencia perdida, aquella que no se traduce en una protección como en la coraza del *blasé* o en un paliativo, como la del cine basado en la absorción; sino que supone un ataque (de risa) ante la

<sup>378</sup> Las cursivas son nuestras.

opresión recibida, una detonación de carcajadas que abre camino a una nueva forma de vivir en el mundo.

En ese mismo sentido de liberación, Lindsay Waters enfoca la aparición de la música *rock* de una manera prácticamente idéntica a la del cine para Benjamin, pues, para el primero “La libertad que nos ofrecía [el *rock*] era la oportunidad de deshacernos de la coraza que sentíamos necesitar en esa jungla que nos esperaba cada mañana cuando íbamos a la escuela o al trabajo” (Waters 2003: 209). A su vez, a Waters también le resulta fundamental en materia musical un cierto grado de diversión como efecto liberador y de cohesión:

El *rock* causó [...] un cambio drástico en la recepción del arte. La diversión tendría que estar en su centro. La diversión no puede ordenarse. Puede surgir libremente de gente que interactúa entre sí con la condición *sine qua non* de que no se sientan forzados a cooperar. [...] ‘Diversión’ es lo que la gente llama el afecto que surge en ellos cuando de repente se dan cuenta de que están reaccionando en sintonía, aunque no demasiado cerca, con gran cantidad de otra gente (Waters 2003: 209-210).

Pero el *rock* no es el único género donde esta sintonía parece posible, sino que Amparo Lasén también señala a la música *dance* o *techno*, a aquella “música electrónica de baile creada desde mediados de los ochenta hasta hoy bajo distintas etiquetas (house, techno, trance, acid, garaje, hardcore, máquina, bacalao, etc.)” (2003: 2) como capaz de generar un ambiente de participación gracias a una particular forma de escucha a través del baile. La eficacia y la energía serían los elementos según Lasén claves para determinar la calidad de esta música, gracias a los que “el público entra en resonancia con la música y con las fuerzas que dirige en el espacio que crea” (*op. cit.*: 4). Su ritmo es el mismo que mueve a la masa y es precisamente esa experiencia rítmica la que para la autora transforma al colectivo en una “masa rítmica o palpitante”, a la manera de Elías Canetti.<sup>379</sup> Es por ello que Lasén afirma: “Esta imitación suscita sentimientos, tendencias e impresiones semejantes que no resultan de una comprensión recíproca, sino de la resonancia entre los que participan” (*op. cit.*: 5). Virginia Lázaro amplía una visión similar de la cohesión colectiva asociándola con lo festivo:

[...] la fiesta que no es más que el juego de celebrar, en donde todos entran a tomar parte, donde todos son cojugadores. [...] Es donde olvidamos las metas y los objetivos para pensar, desde nuestro cuerpo en resistencia (abandonado a su impulso muscular), nuestra propia subjetividad al percibir a los otros (Lázaro 2012).

Ese conjunto de gente en sintonía, sea en el contexto musical que fuere o

379 Recordemos cómo este autor decía de ese conjunto que “Su excitación aumenta y se acrecienta hasta la rabia. [...] En su excitación extrema estos hombres se sienten realmente como un Uno, y sólo el agotamiento físico los derriba” (Canetti 2000: 30).

simplemente en el de un ambiente festivo, es el que Benjamin identifica como público del cine y del teatro que defiende. Para él, el conjunto de espectadores conforma un solo cuerpo, transformador en la medida en que se presenta como un cuerpo colectivo,<sup>380</sup> como una *physis* conjunta reorganizada, que en calidad de molde y envoltura actúa sobre la película, es decir, sobre la obra de arte.

También el colectivo es corporal. Y la *physis* que se organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el Manifiesto comunista (Benjamin 2007b: 316).

Es ahí donde para Benjamin es posible descubrir la “conciencia de clase”: cuando la masa puede darse cuenta de lo que es y de lo que puede. La obra de arte permitiría el acceso a esa toma de posición, al tiempo que de decisión. Por otra parte, la inervación de la que nuestro autor habla entabla directamente relación con aquella “manera de tomar nuestro cuerpo políticamente, de crear cuerpos desobedientes” que Lázaro (2012) sitúa en la celebración de la fiesta, señalando que su “potencialidad política [...] reside en su alto poder liberalizador” (ibíd.). Algo que al igual que el cine de “tendencia correcta” para Benjamin (2009: 298-299), el soviético y las películas de Chaplin, permitiría, según Lázaro, “reconocer la sujeción que tenemos a las estructuras del progreso, creando una fractura en el tiempo-bucle que habitamos” (2012). Una necesidad que Fdez. Polanco define como “tiempo fuera del tiempo y lleno de tiempo. Tiempo de fiesta, no productivo” (1996: 39).

Lo que supone la verdadera amenaza para un sistema de control es ese tiempo propio encontrado a través de la participación colectiva. Es la masa distraída de la actividad económicamente productiva la que abre la brecha temporal unida a la experiencia artística. Pero aunque los mecanismos de esta distracción sean capaces de anular a los de un sistema impuesto, esto no quiere decir que dicha distracción sea capaz de acabar con las formas de poder. Pues, a pesar de su capacidad para sobrepasar los medios de control, es muy probable que la distracción termine convirtiéndose en su aliado, ya que, tal y como explica Bogard, “tan rápido como la distracción abre una línea de fuga, también abre una línea de muerte” (2000). Y es que cuando los medios de distracción aparecen y se legitima su papel activo, acaban irremediablemente fagocitados para modificar hábitos en favor del sistema o reforzarlos según un modelo normalizado, apro-

380 Véase al respecto la página 216 de esta tesis.



piándose de los valores y creencias que originalmente acompañaban a las formas genuinas de distracción. Quizá podríamos preguntarnos sobre la posibilidad de que, aun tratándose de una distracción convertida en endógena, existiera cierto nivel en el que el desvío recuperara algo de esa intención originaria liberadora. Por otra parte, de ser una verdadera estrategia de distracción, íntegramente divergente, ésta habría de aproximarse a aquel carácter destructivo benjaminiano que “representa la reducción total e incluso la erradicación de su propio estado destructor” (Benjamin 2010a: 356). Es así cómo aniquilándose a sí mismo también consigue huir de ser manipulado. Una autodestrucción que sólo puede llevarse a cabo vislumbrando la posibilidad de emerger siempre de nuevo.

El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. El carácter destructivo es joven y alegre [...] trabaja siempre fresco. Es la naturaleza la que, al menos indirectamente, le prescribe el ritmo: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario será ella la que emprenda la destrucción. [...] El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes (Benjamin 2010a: 346-347).

## IV. ESTRATEGIAS DISRUPTIVAS<sup>381</sup> EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

### 1. Introducción:

#### interrupción, intermitencia, interferencia y bucle

Desde la “desintegración del aura” (Benjamin 2008a: 259), la distancia que mediaba antaño entre espectador y obra de arte deja de servir como espacio de separación y se transforma en espacio habitado, concediendo, eso sí, otra oportunidad a una pseudo-aura reconvertida de la mano de la tecnología, según argumentan autores como Bruno Tackels y Alan Latham. En términos generales, el aura asociada al culto contemplativo se suprime a la par que la unicidad de la obra de arte se desvanece, suplantada por la promiscuidad de las imágenes modernas. Imagen e información invaden progresivamente cualquier espacio inservible o vacío. Son aquellos lugares sin función precisa, márgenes o meros intersticios, los que se convierten en el ‘blanco fácil’ para un aprovechamiento de la superficie edificable como imagen. Es así cómo el *horror vacui*, tanto físico como virtual, se justifica económicamente. Al eliminar los blancos, aquella distancia que establecía la distinción (en el doble sentido de la palabra: como diferenciación y como consideración) entre imágenes se transforma progresivamente en un pastiche audiovisual que llega a sobrepasar nuestras capacidades perceptivas y cognoscitivas, generando incluso disfunciones nerviosas. Los parámetros espacio-temporales del mundo moderno se replantean y, con ello, la función de la imagen.

Un vasto elenco de imágenes y fenómenos compartidos componen las aguas del entorno mediático heredado en el que nos movemos. Está claro que la representación de este imaginario colapsado no soporta la misma extensión que en un principio tenían los elementos visuales provistos de distancia aurática. Al paso de un ritmo devenido rápido por inercia, la alternativa representacional y mediática de las últimas décadas ha venido siendo reducir su dimensión espaciotemporal (resolución, síntesis de montaje...) sin necesidad de preservar por completo los elementos en juego. Todo ello surte una multiplicidad representativa sin fin, deudora de la producción en serie, que suplanta y compensa aquella imagen única, la que nos engullía y nos arrancaba los párpados.<sup>382</sup>

<sup>381</sup> Empleamos precisamente este adjetivo (que la RAE define como “Que produce una ruptura brusca” –2001: 837–) por su asociación al contexto de la electricidad, lo que entra en plena consonancia con la imagen técnica benjaminiana que guía esta investigación y desde la que pretendemos enfocar la producción contemporánea de este capítulo.

<sup>382</sup> Haciendo alusión al comentario de Heinrich von Kleist sobre la pintura *El monje junto al mar* (1808–1810) de Caspar David Friedrich.

Una actitud de corte se presenta entonces como imprescindible para poder discernir lo particular entre el flujo de manifestaciones mediáticas, lo que supone una alternativa que secciona y selecciona entre la amalgama sensorial. Alrededor de 1930, Benjamin y Brecht comienzan a emplear conceptos como “demoler” y “hacer explotar” (Wizisla 2007: 274) tanto en el contexto de la historia como en el de la producción artística. A lo que añadiremos palabras como “desgajar” (Benjamin 2008a: 14) o “desgajable” (Benjamin *op. cit.*: 14) que aparecen dentro del ensayo de “La obra de arte”, en el contexto de la imagen técnica. Para estos autores, categorías como las de interrupción, destrucción y discontinuidad aparecen como nuevas posibilidades creativas a raíz de un total descrédito en el progreso y en sus aspiraciones a la “infinita perfectibilidad de la humanidad” (Benjamin *op. cit.*: 314). Mientras tanto, la vanguardia artística, entre la que Benjamin destaca con vehemencia la cinematográfica, materializa esta actitud bajo la forma de montaje, gestos, golpes, citas, etc.: una estética del *shock* que establece una estrecha relación con los fundamentos del mundo técnico.

Sea por las nuevas formas perceptivas en el público que se derivan de las nuevas producciones artísticas, o sea por la percepción ya integrada en los creadores que da lugar a su obra; lo cierto es que ese tipo de arte revela y contribuye a la importante transformación que sufre la mirada del hombre moderno. Tal y como hemos visto, términos como atención y distracción se invierten, o más bien se combinan en una nueva relación para Benjamin: “recepción en la distracción”. Pero por muy ingenuo que pudiera parecer en su día, Benjamin, y además Simmel, Kracauer y Brecht, defienden la tesis de que esta nueva variante perceptiva se constituye ‘naturalmente’, como un mecanismo de integración cultural de la técnica moderna y el sistema capitalista. Lindsay Waters nos recuerda que esto en realidad forma parte del intento por parte de las artes populares, las no elitistas, “para establecer nuevos equilibrios entre el hombre, sus herramientas y el mundo” (2003: 201). Gracias a “la recepción en la distracción” se hizo posible abrir líneas de fuga, establecer rupturas, seleccionar de entre lo dado y permitir paréntesis desde los que contrarrestar la inercia del medio y pensar el mundo.

A partir de estos patrones derivados de los comienzos del mundo moderno, muchos artistas han utilizado el potencial de los elementos técnicos o mediatisados revirtiéndolos en un sentido opuesto. De ahí que se crea capaz al arte de restituir la relación directa del hombre con su entorno y alejarlo del narcotizante espectáculo en el que se le acusa estar inmerso, a la vez que de instaurar una actitud crítica en él. Es así cómo se intenta atajar la multiplicación masiva de imposiciones sensoriales y esquivar la completa disponibilidad que ésta demanda del sujeto en términos de atención. Tal y como sostiene Sergio Martínez Luna, el arte puede entonces “apropiarse de las lógicas de producción y circulación de

la imagen contemporánea plegándolas sobre sí mismas” (2009: 62) y así generar la “oportunidad para la enunciación colectiva de la imaginación social” (Luna *op. cit.*: 63). Esto encarna a su vez una actitud política o, más bien, una ‘interrupción política’ como aquella revolución que, según Benjamin, para Marx equivalía al “gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren” (Benjamin 2002b: 76). Algo similar a lo que plantean las tesis de Benjamin cuando afirman que “La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción” (2008a: 315). Jean-Louis Déotte también asume ese punto de vista, pues, para este autor: “Podemos incluso decir que la Revolución es fundamentalmente interrupción del tiempo: huelga, pausa general, Año I. La totalidad de animales laborales se para y se toma el tiempo de ver lo que le adviene” (2004: 61). Y, a su vez, argumenta que para llevar a cabo esa interrupción-revolución en la “tradición de la continuidad”, que identifica con “una falsa promesa del tiempo”, es necesaria “una energía considerable para romper” con ella (Déotte *op. cit.*: 62).

### ***1. a. La interrupción***

La interrupción puede tener varios niveles de interpretación, desde el meramente material hasta el político-social. En el primero, tal y como Victor Magahalães sostiene, la interrupción actúa con carácter instrumental. En ese sentido, la interrupción será un factor que altere el estado original de una imagen que, sea del origen que fuere, supondrá una entidad con principio y fin, de una extensión determinada y poseedora de diferentes calidades. Dentro de un medio audiovisual sobresaturado como en el que nos movemos, a la imagen no le queda más remedio que adelgazar tanto temporal (cuanto más sintéticas, más posibilidades de ser vistas tienen) como espacialmente (cuanto menos ‘pesen’ más posibilidades de ser compartidas) para darse a conocer llamativa y repetidamente en un mundo en el que poseer la imagen adecuada resulta esencial a la hora de captar un valor en alza: la atención. “Cuando la infoesfera es tan densa y sus flujos se mueven con tanta rapidez, la atención individual y colectiva ni siquiera tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información”, decía Franco Berardi (2005) ya hace 10 años (citado en Fdez. Polanco 2006: 133). La interrupción mediática que hace posible la existencia de todo ese flujo informativo se situaría en el extremo opuesto a la pausa, al respiro, al descanso, al ( ) —que tan sabiamente promulgaba el anuncio de chocolatinas *Kit Kat* que llegaba a España en 1991—. Esta interrupción identificada con la pausa detiene el curso natural de algo que se estaba dando en un momento inmediatamente anterior a ella, proveyéndola así de una zona de descanso que tan imprescindible resulta para asimilar el bombardeo audiovisual al que se ve sometido el hombre contemporáneo, en un intento estroboscópico de continuidad. Así es cómo la interrupción de lo

mediático contrasta, e incluso intenta utilizar a su favor, lo que viene siendo el carácter de la interrupción mediática: una inercia marcada por la productividad capitalista regida por la ley de ‘más y más rápido’. Pero la interrupción como detención no sólo escasea en contextos mediáticos, sino también en aquél de la ciudad post-metropolitana, tal y como nos cuenta Massimo Cacciari:

El lugar es estación, alto; es una pausa, como el silencio en una partitura. Y sin silencio, no hay música. El territorio post-metropolitano ignora el silencio; no nos permite hacer ningún alto, ningún ‘recogimiento’ en su habitar. [...] Cada lugar del territorio parece destinado a *marchitarse*, a perder su forma y su intensidad hasta transformarse en pasaje, momento simple de la Mobilización universal (Cacciari 2008: 248).

Zygmunt Bauman también llama la atención en ese sentido y, en su caso, distingue ‘la perpetua movilidad’ como un rasgo inevitable de la globalización, pues “la inmovilidad no es una opción realista en un mundo de cambio permanente” (1998: 2). Es más, la inmovilidad que lo exclusivamente local encarnaría en el contexto del mundo globalizado de hoy en día se asociaría con la “privación social y la degradación” (ibíd.). Paul Virilio, por su parte, afronta el problema por otro frente y señala que, en el mundo global, la pérdida de libertad viene ocasionada por “la rapidez y la inanidad de todo desplazamiento” (1997: 58). Parar entonces supondría un ejercicio de libertad.

Ejemplos como el *zapping* y la multitarea constatarían hasta dónde ha llegado el alcance de la denominada “ciencia de la interrupción”, como señala Maggie Jackson (2009: 84). Un planteamiento en el que la web se alza como uno de los máximos representantes. Pero, también en ese contexto, Paolo Virno apunta que “La inconstancia, la fatuidad, y el oportunismo permiten contraer nuevos hábitos perceptivos; absorber los choques con lo imprevisto; orientarse lo mejor posible en territorios desconocidos” (2003: 34). De acuerdo con ello, podríamos pensar que, como anteriormente veíamos, sí existe un *flâneur* que domina el arte de perderse y un espectador-*flâneur* que, según Kracauer, lo hace ante la pantalla cinematográfica; por qué no considerar la posibilidad de posteriores versiones del *flâneur* en el espectador posmoderno: aquél que practica el *zapping* ante el televisor, y en el espectador sobremoderno: el que vaga entre hipervínculos en el mundo de la web. Es por ello, que “la inconstancia, la fatuidad y el oportunismo”, también pueden entrenar el arte de perderse o significar fugas a tiempo. Sin embargo, puede que la costumbre adquirida de estos mecanismos haya degenerado en una pérdida de referencias o en un exceso de huidas.

Aparte de ello, la aparición de la interrupción no siempre responde a las necesidades del sistema productivo, sino que, como antes hemos sugerido, también puede definir las líneas de una postura divergente, a la vez que de una práctica artística a contracorriente. Seguidamente trataremos varios

de los casos en clave metafórica que proponen esa línea de actuación (interrupción como grumo, agujero y foco) y después los efectos que comparten (tales como descubrimiento, intensificación y reflexión).

### ***1. a. I. Interrupción como grumo***

Partamos del ejemplo de la metáfora epistémico-histórica del remolino que emplea Benjamin como interrupción. En su *Origen del drama barroco* alemán, Benjamin define el origen como “remolino en el río”, inserto en la corriente del devenir histórico. Surge inmóvil en medio de su curso, por lo que pertenece al curso de acontecimientos pero no sigue su orden. De la misma manera, no tiene sustancia propia, sólo aquella de la corriente en la que se origina. Por lo que el remolino se integra en la corriente, a la vez que se hace ajeno a ella; forma parte de la misma, pero, al mismo tiempo, la detiene generando un ritmo y una intensidad diferentes al provocar una nueva lectura de los acontecimientos y otras posibilidades de acción. Toda interrupción de la corriente, del *mainstream*, supone, tal y como comenta Georges Didi-Huberman a propósito de la visión histórica benjaminiana, “ir al encuentro de sus accidentes, de sus bifurcaciones, de sus discontinuidades”, “De sus remolinos, en los que el curso en sí —el devenir histórico— se desmonta en ‘sacudidas’, en cascadas” (2000: 36). La figura benjaminiana del remolino equivale a un salto en esa corriente (*Sprung*), un salto dialéctico que desmonta el mecanismo del tiempo y renuncia a la continuidad histórica. De igual forma la imagen dialéctica rompe el curso de las cosas, correspondiéndose con la descarga de una intensidad, en forma de “imagen que relampaguea” (Benjamin 2008a: 307), dentro de una zona de tensiones donde acontece un estado de detención y se genera la llamada “dialéctica en reposo” (*Dialektik im Stillstand* —Benjamin 1989b: 530—<sup>383</sup>).

Al pie del ejemplo de esta imagen benjaminiana, afrontaremos la interrupción con otro tipo de metáforas. Para ello, continuemos desde la misma figura del remolino. Ésta emerge dentro de corrientes que siguen un régimen turbulento —opuesto a uno ordenado o laminar— cuya denominación nunca ha supuesto una tarea fácil. Benoît Madelbrot señala que, para escapar de las limitaciones de las técnicas euclidianas que las definen, se recurre a las expresiones preeuclidianas que denominan las corrientes turbulentas como algo “manchado” y “lleno de grumos” (1997: 147). Serían precisamente los grumos los que generaran una impresión de veracidad en ciertos participantes de una encuesta aparecida en una columna del New York Times llamada “De Gustibus”,

383 Este concepto aparece en “¿Qué es teatro épico?” como “dialéctica en situación de parálisis” (Benjamin 2009: 134) y en *La obra de los pasajes* como “dialéctica en reposo” (Benjamin 2005: 464).

escrita por Marian Burros en 1985. En ella se exponía cómo la mayoría de los encuestados preferían el puré de patatas homogéneo al grumoso. Una escueta minoría, en cambio, contestó que le gustaba aquél con grumos, y sólo uno de ellos supo responder por qué: “Con grumos sé que [las patatatas] son reales” (Burros *ibíd.*). Esas imperfecciones diferenciaban al producto y le imprimían trazas de verdad. Algo que Ken Jacobs también solía buscar en las películas de serie B. Según su amigo Stan Brakhage, Jacobs adoraba ir a un cine de la 42nd Street en Nueva York donde las proyectaban. Allí, asegura Brakhage:

[A Jacobs] Le entusiasmarían esos momentos cuando los actores daban un portazo y todo el escenario temblaba porque estaba hecho de tela, o los momentos cuando un actor o actriz olvidaba sus líneas y la cámara seguía porque era una película de bajo presupuesto. Esos eran los momentos en los que el seductor oficio de hacer películas se desnudaba (Brakhage 1989: 166).

De igual manera, en la esfera musical, la década de los noventa da lugar a todo un grupo de artistas sonoros (como Oval, Pan Sonic, etc.) que evitan el simulacro de la perfecta ejecución que venía ensalzándose anteriormente y valoran el error como un elemento musical, incluyéndolo deliberadamente en sus trabajos o componiendo a base de ellos. Este hecho reintroduce una dimensión más humana en su calidad de imperfecta, que al igual que en el ejemplo sobre el puré de patatas, le confiere un carácter más real. Puede que esto tenga que ver con lo que Lindsay Waters describe de las actuaciones de Elvis, en las que su manera de cantar le particulariza al desarticular el sonido de las palabras. Según Waters, los efectos más importantes sobre su público se producen sobre la base del accidente, de la fragilidad, de lo que él llamaba *tenderness* –ternura– (Waters 2003: 208).

El grumo que aquí pretendemos señalar hace emerger a la superficie de lo matérico la materia misma, donde se manifiesta como imperfección o como accidente y se integra como una parte más del discurso, acaso más esencial que el resto.

### ***1. a. II. Interrupción como agujero***

También podríamos pensar la interrupción asociada a la imagen como un punto de fuga donde la mirada diverge y se libera de la misma materia visual, en el mismo sentido en el que Benjamin empleaba *Ablenkung* como distracción-desviación. En ese caso, la interrupción equivale a una apertura que, como indica Mary Ann Caws, “lucha contra el sistema como clausura, deshaciendo categorías” (1989: 6). Al igual que Baudelaire defendió el derecho a marcharse como algo fundamental para el hombre en aquel texto dedicado a Edgar Allan Poe en 1856, la interrupción hoy es capaz de abrir un hueco allí donde se impone lo predeterminado y dejar que la mirada fugue. En ese traslado o huida, algo se resta a su anterior



contexto, variando el estado de lo dado en un principio. Por esta razón se habría de considerar la interrupción como el restante que altera un estado de cosas, al igual que identificaríamos su aparición con el efecto de sustraer. Pero estos agujeros que tratamos, generados a base de interrupción, no sólo tienen la capacidad de restar, sino también de hacer sitio a algo más. Podríamos estar hablando de cómo a través de ellos se perfora la pantalla espectacular y se libera al espectador de una inmersión narcotizante. O bien, podríamos referirnos al hueco que da paso al inconsciente o a la imaginación que habitan en los espacios del ensimismamiento y ensoñación de los que anteriormente hablamos en el capítulo III. Lo que es probable es que la emergencia de estos agujeros provoque un cambio en el eje de nuestra mirada que sea capaz de aportar otras capacidades a nuestra percepción.

### ***1. a. III. Interrupción como foco***

La particularidad de lo accidental o la diferencia en lo regular marcan indiscutiblemente un acento. Así lo expresa William James en el contexto de la atención: “¡Cuánto hiere un poquitín de mala gramática el oído del purista! ¡Cuánto lastima al músico una nota falsa! o ¡una ofensa contra las buenas maneras al hombre de mundo!” (1989: 332). Algo que funciona en paralelo a la interrupción del *continuum* que también James señala:

Es un hecho muy conocido que la cesación de un estímulo no sentido pueda ser percibida: el que duerme en la iglesia y que despierta al terminar el sermón; el molinero que hace lo mismo cuando se para su rueda” o aquél ejemplo que incluye del profesor G. E. Müller donde un hombre nota cuándo se para su reloj aunque no lo percibe cuando está en marcha (James 1989: 365).

El hecho de que el psicólogo trate ambos ejemplos en relación a la atención, sitúa a la interrupción que aquí tratamos en ese territorio indeterminado asociado tanto a la atención como a la distracción. De acuerdo con ello, esta cualidad de la interrupción, la de llamar la atención, obviamente perteneciente a la percepción atenta también operaría como cualidad fundamental del elemento que distrae y que desplaza la atención de un objeto a otro.

A su vez, la interrupción como foco implica la recuperación de la conciencia. Como la que pretendían las “novedades e interrupciones en la cadena de montaje para evitar que la atención de los obreros se desviara hacia el trance y la ensoñación” (Crary 2008b: 136-137). Aparte de este tipo de interrupciones, existen otras que, al contrario de las anteriores, son producidas por el propio sujeto. Benjamin, en la tercera versión del ensayo sobre “La obra de arte”, se refiere a ellas cuando señala la importancia cobrada en el psicoanálisis por las interrupciones en el devenir cotidiano (como por ejemplo los lapsus en conversaciones) a partir de *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud (1901). Según

Benjamin, esa atención sobre las disfunciones del comportamiento aísla y hace analizables “cosas que quizá antes sobrenadaban, pasando de ese modo inadvertidas, en la corriente de lo percibido” y “En consecuencia, en toda amplitud de la percepción, óptica y ahora acústica, se produjo en el cine un ahondar análogo de la a percepción” (2008a: 76). Esos detalles descubren otras dimensiones perceptivas que iluminan a modo de relámpago, al igual que la imagen dialéctica benjaminiana.

Sea como fuere, en todos los ejemplos anteriores la interrupción se convierte en algo destacado dentro del curso predecible o regular de las cosas. A tenor de ello, Caws establece que la importancia de la interrupción crece por encima del contexto en el que surge, puesto que éste “apenas tiene interés comparado con la manera en la que somos interrumpidos y cómo reaccionamos a esa interrupción” (1989: 195). Por lo que podríamos interpretar la interrupción como aquello susceptible de superar al elemento desde el que se ha formado.

#### ***1. a. IV. Efectos de la interrupción: asombro, intensificación y reflexión***

Uno de los mejores ejemplos de cómo la interrupción se encuentra íntimamente ligada con el asombro es el teatro épico de Brecht. Benjamin argumenta que el principio de interrupción de este teatro conduce a una detención que sorprende al actor ante su papel, no sólo a través del contenido, sino con “el *tempi*, así como los acentos y las pausas” (Benjamin 2009: 133). Pero también provoca lo mismo en el espectador, obligándole a adoptar una postura con respecto a la situación planteada. Lo logra a través de la interrupción que impone el gesto presente en el teatro épico, que marca claramente un comienzo y un final en su naturaleza “estrictamente conclusa”, que funciona “a la manera de un marco” (Benjamin 1990e: 43-44). De tal manera que, según Benjamin, a través de esta interrupción de las acciones, “el teatro épico no representa situaciones, sino que las descubre” (2009: 127). Brecht propone valorar el asombro como una capacidad que, por otra parte, puede y debe aprenderse, ya que despierta los sentidos del actor y del espectador y les mantiene en contacto con la consciencia de lo que experimentan. Para Benjamin ese asombro es un “reflujo” en la corriente de la vida, una “chispa” que hace que reluzca la existencia (2009: 136).

Tanto la detención del curso de las cosas, como la iluminación de las mismas en el momento puntual de la interrupción, se corresponden con una experiencia más viva, consciente. La particularidad de los acontecimientos disruptivos amplía sus dimensiones e intensifica la mirada, a la vez que la experiencia. El *shock* siempre acompaña esos momentos imprimiendo una huella que no todas las situaciones comportan. Precisamente porque el carácter táctil le es consustancial. ¿No se correspondería este rasgo disruptivo a su vez con el carácter

deleuziano de la “afección”, o de la “imagen afección” (Deleuze 1984: 100): una imagen que pone en juego su carácter táctil y llega hasta el espectador? Según Deleuze, éste es el punto en el que el observador queda inscrito en la escena que percibe.<sup>384</sup> A través de la imagen afección puede sentirse a sí mismo, puede también reaccionar, gracias a una descarga de energía que vuelve, brevemente, la vida más intensa. Algo familiar desde que el *shock* se convierte en el responsable de la intensificación de la estimulación nerviosa en la experiencia de la metrópoli.

Por último, el hecho de que el espectador gane conciencia en la interrupción le conduce a interrogarse acerca de la experiencia que lo enmarca. Por una parte, la interrupción-intervalo provee de una pausa para mirar las cosas con tiempo y a distancia. Por otra, la interrupción-golpe le despierta, le hace volver en sí cuestionándose aquello que está ocurriendo desde una perspectiva individual. Todo ello le conduce a formar un pliegue reflexivo dentro de la continuidad, desde el que tomar distancia y posición respecto a lo que está viviendo. El hombre puede hallar entonces un espacio de subjetividad y, según Benjamin, “un conocimiento de clase” (2008a: 34). En este sentido, la interrupción no es una opción, sino una necesidad ingente para aquellos sectores sociales con menos opciones para la detención. Para terminar, la interrupción también puede aparecer como una pausa autoinducida o forzosa. Como aquellas de las investigaciones del psicólogo holandés Ap Dijksterhuis, que confirman que apartar la atención de un problema complejo induce a tomar la mejor decisión que lo resuelva. Si la interrupción nos aporta un espacio donde lidiar con un problema, es que ésta se convierte en el espacio del pensamiento.

### **1. b. La intermitencia**

Hablemos ahora de la intermitencia que, en realidad, no deja de ser interrupción repetida. La intermitencia equivale a la reiteración de un blanco (llámese también vacío, borrado o tachado) de forma explícita a lo largo de un proceso, reescribiéndolo como discontinuo. Ejemplo de ello sería la iluminación estroboscópica que resta literalmente a la imagen en movimiento parte de sí y rompe su continuidad temporal. En la anatomía de la intermitencia se pueden distinguir dos partes perfectamente diferenciables: lo que se presenta y lo que, bien oculta o bien retrasa el desarrollo temporal de lo presentado, sumándole espacios otros. Asumiremos estos dos elementos como partes de un sistema binario similar al lenguaje informático, distinguiéndolos como ‘1’ y ‘0’ respectivamente. Mientras el elemento ‘1’ representa lo sensible y lo procesual,

384 “[...] una parte de movimientos exteriores que nosotros ‘absorbemos’, que nosotros refractamos, y que no se transforman ni en objetos de percepción ni en actos del sujeto: más bien van a marcar la coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad pura” (Deleuze 1984: 100).

el elemento ‘0’ se asocia con aquello que lo interrumpe y, a su vez, con algo que en general no varía. Aunque tanto uno como otro pueden pertenecer a cualquier naturaleza, fundamentalmente responden a una de estas dos categorías.

El corte impuesto por la interrupción repetida en la intermitencia intercala estatismo y parálisis (‘0’) dentro del movimiento y del proceso (‘1’), conformando una relación tan contradictoria como dialéctica. Asimismo, infunde un carácter irresolutivo a lo que acontece, que sitúa constantemente al que la percibe entre lo que *ya no* es y lo que *todavía no* es. Este hecho impide al sujeto establecer unos límites concretos en esa experiencia y lo mantiene en un estado de indeterminación que reta sus capacidades perceptivas y cognoscitivas.

Además de las dos partes de las que consta la intermitencia (‘1’ y ‘0’), habremos de diferenciar lo que supone un tipo de intermitencia regular de otra irregular. A la primera la componen una serie de intervalos que aparecen según un ritmo uniforme y continuado. Este carácter metódicamente discontinuo se aprecia perfectamente en el letrero luminoso, que se identifica como una figura característica de la modernidad, un modelo enfáticamente intermitente tan reconocido por Benjamin como por Kracauer: “cuando de ella [de la figura del letrero luminoso] sale imagen tras imagen, nada existe en el mundo aparte de su inconstancia” (Kracauer 2006: 182). La imagen seriada del modelo cinematográfico se guía por un ritmo similar, al alternarse el fotograma con el intervalo en blanco. Si en el momento en el que las bombillas del letrero se apagan, sus palabras no son más legibles, ni sus diseños visibles; el intervalo entre las imágenes del cine también las deja caer en la oscuridad del momento, a la vez que les asegura un encadenamiento visual. Todo ello configura el tipo de intermitencia-retícula (o intermitencia regular) que deja ‘colarse’ la imagen a través de sus huecos sistemáticamente colocados. Este ordenamiento también estructurará otros materiales artísticos, como la película fotográfica, que, al igual que la cinematográfica, funciona a base de espacios sin imágenes eliminados por el revelado. Pero también existe un tipo de intermitencia que dicta cortes que no se adaptan a un ritmo regular. Así damos con la intermitencia-salpicadura (o intermitencia irregular) que, como en el montaje cinematográfico, decide las uniones entre plano y plano según un patrón singular en cada obra. Es en esos cortes donde Benjamin señala la existencia del *shock* en el espectador. Un conjunto de impactos salpican la película fílica y ésta, a su vez, los arroja sobre el público de improviso, haciendo germinar otras imágenes subjetivas en él.

### *1. c. La interferencia*

Dentro de un medio audiovisual en plena competencia por nuestra atención, la necesidad de “hacerse oír” a lo fático, como apuntaba Virilio (1998b: 26), impera

a la hora de destacar en este clima confuso. Pero los ruidos ya no nos hablan de sustracción, como la interrupción y la intermitencia hacían, sino de todo lo contrario: de acumulaciones. Como aquel teléfono de oficina al que Benjamin se refiere en *Calle de dirección única*, cuya llamada se suma a la conversación mantenida *in situ* y la interfiere: “un teléfono no para de sonar. Si dices algo importante te interrumpe y le da tiempo al otro para que prepare su respuesta. [...] empiezas a retirar tu punto de vista. Empiezas a preguntarte de quién están hablando” (2010a: 72).

En ese sentido, tanto la técnica heredada de la modernidad, como la relativamente reciente *high tech*, que se reproduce con una facilidad de vértigo, parasitan la vida cotidiana y emiten interferencias que polucionan tanto sus materiales entre sí, como nuestras percepciones. Estos ruidos visuales y sonoros, antes asumidos como molestias o imprecisiones, aparecen hoy asimilados dentro de las mismas estructuras perceptivas y componen parte de su lógica. Esto conduce a que el receptor tolere cada vez mejor la intromisión de unos elementos en otros y que su percepción se adapte a esta tendencia, sin mejor ejemplo que el de la multitarea.

Ya en 1913 Luigi Russolo con su manifiesto “El arte del ruido” anuncia cómo el ruido se ha convertido en algo familiar para la sociedad de su tiempo, que acompaña cada manifestación de la vida. Esto no sería posible sin el advenimiento de la técnica que desde el siglo XIX avanza entrenando los oídos tanto en la esfera urbana como en la rural. Russolo afirma que la convivencia con la máquina en el trabajo y con el ruido de la ciudad hace surgir una nueva sensibilidad hacia él en la vida moderna, refiriéndose así a una adaptación perceptiva. Pese a ello, sigue admitiendo la extrañeza que el ruido puede comportar y que por ello “nos reserva innumerables sorpresas”, a la vez que nos remite “brutalmente a la vida” (Russolo 1998: 13). En cuanto a la familiaridad del ruido, ya tratábamos en el capítulo II de esta tesis<sup>385</sup> cómo éste podía pasar a un plano inconsciente del lado de la costumbre y funcionar como telón de fondo de diferentes actividades. Pero, en cambio, otro tipo de ruido –uno alejado del ritmo monótono y de mayor volumen, y por tanto ineludible– es el utilizado por ciertas prácticas artísticas, como aquellas de los estructuralistas de los años sesenta, que lo ponen en práctica tanto sonora como visualmente en sus creaciones. Juan A. Suárez se refiere a este ruido en concreto como uno que “socava la representación consensual” y “es el precursor de nuevas posibilidades, nuevas maneras de hacer y de pensar” (2008: 85).

### 1. d. El bucle

El bucle o *loop* equivale a la continua formulación de una misma cosa. En él, el final siempre coincide con el comienzo de la siguiente repetición, situándose principio y final como un extremo único. Gracias a este punto de unión, un ritmo

385 En la página 200 de esta tesis.

aparece, sobre todo en los bucles de corta duración, donde el receptor asimila la cadencia de la repetición a base del golpe que puntea comienzo y fin. La interiorización de esa medida del tiempo automatiza en realidad una percepción que no espera ver nada nuevo. En ese caso, si la sucesión de *loops* continúa durante un tiempo prolongado, puede dar lugar a ese estado de trance propio del baile circular del derviche o de la repetición mántrica, donde la noción del tiempo se pierde, o bien, se perpetúa como infinito presente reaparecido una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez. El movimiento de este bucle conjura un presente continuo que únicamente se mira a sí mismo. Tan sólo inscrito en el tiempo del ahora, que transcurre replicado sin descanso y ofreciendo, a pesar de todo, la posibilidad de ser siempre de nuevo.

Para aquellos que sean conscientes de esta repetición como una carencia de variedad, el bucle equivaldría a un tiempo encapsulado, un “día de la marmota”<sup>386</sup> sin escapatoria, en el que probablemente su reiteración resulte cada vez más insoportable. En ese caso, la previsión de lo mismo da lugar a toda ausencia de drama, aunque siga manteniendo cierta tensión por el mero hecho de repetirse. Según Jacques Attali, la posibilidad del registro y reproducción sonoros sustituye la representación por la repetición, instaurando un tipo diferente de sociedad, dirigida por la reproducción en todos sus ámbitos. Esta repetición sería la que Deleuze define en *Diferencia y repetición* como una “repetición de lo Mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación” (2002: 53-54). Mientras que, aparte de ella, el filósofo establece otra clase de repetición “que comprende la diferencia, y se comprende a sí misma en la alteridad de la Idea, en la heterogeneidad de una ‘apresentación’ ” (Deleuze *op. cit.*: 54). La primera equivaldría a la reproducción exacta y seriada, como el patrón repetido en el dibujo de un estampado. La segunda, parte de las mismas premisas de identidad pero el resultado presenta ciertas diferencias, como las que existen en las distintas plantas de una misma especie. De ambas repeticiones, Deleuze nos cuenta:

Una es repetición en el efecto; la otra, en la causa. Una, en extensión; la otra es intensiva. Una, ordinaria; la otra, notable y singular. Una es horizontal; la otra, vertical. [...] Una es una repetición ‘desnuda’, la otra es repetición vestida, que se forma a sí misma vistiéndose, enmascarándose, disfrazándose. Una es de exactitud, la otra tiene como criterio la autenticidad (Deleuze 2002: 54).

Artistas como John Cage argumentan que a pesar de la reiteración del bucle sonoro, visual, o ambos conjugados, que tiene lugar en el primer tipo de repetición deleuzeana, se pueden distinguir diferencias en ella como si se tratara del segundo tipo. Según esta perspectiva, es posible diferenciar una cosa de otra exactamente

386 Aquí hacemos referencia a la película de título original *Groundhog Day* (1993) de Harold Ramin, en la que el protagonista vive continuamente el mismo día.



igual a ella dando importancia a los detalles. Diedrich Diederichsen resuelve esta diferenciación dentro de lo equivalente sosteniendo que somos capaces de distinguir algo exactamente igual a otra cosa porque somos nosotros los que cambiamos en cada bucle. Retomando a Cage, podemos situarle como una figura clave para la ‘estética aburrida’, guiada marcadamente por la filosofía oriental, en concreto por la teoría del Budismo Zen, según la cual se ha de soportar lo aburrido hasta descubrir su interés. Así, en una adaptación que Cage realiza sobre una parábola Zen acerca de la percepción, dirá: “Si algo es aburrido después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si todavía es aburrido, inténtalo ocho minutos, dieciséis, treinta y dos y así en adelante. A cierta altura uno descubre que ya no es aburrido sino muy interesante” (Cage citado en Brill 2010: 143). Es entonces cuando la conciencia despertaría de nuevo y lo tedioso cambiaría de color. Así lo asimilaría a su vez Dick Higgins, perteneciente al movimiento Fluxus, quien marca una diferencia entre el “aburrimiento” (*boredom*) como puro tedio y el “supraburrimiento” (*superboredom*) capaz de canalizarnos hacia un estado superior de conciencia (2011: 179). Sólo superando el primer estadio ‘meramente aburrido’, únicamente siendo capaz de presenciar siempre de nuevo lo mismo y de tolerar la repetición continua es cuando el otro estadio de supraburrimiento surge, tal y como también apuntaba Cage, haciendo que percibamos eso mismo como algo “muy interesante”. Por lo que, a pesar de la existencia de una repetición idéntica, del primer tipo de Deleuze, cabe la posibilidad de una diferencia sustancial, como la del segundo tipo, que opera en aquél que la percibe y se vuelca sobre el objeto repetido gracias a la duración de la reiteración.

Si continuamos con el tipo de repetición idéntica inscrita el bucle, habremos de caracterizarla por su carácter fático. El repiqueteo de lo mismo parece compensar la falta de suspense de lo que ya sabemos cómo acaba, atrapando la atención por la fuerza y anulando así la autonomía atencional del sujeto. Sin duda este bucle percute, pero quizás no repercute con la misma intensidad. El eco de su ritmo exige ser atendido una y otra vez sumando cantidad a una calidad cuestionable. La atención es así recompuesta artificialmente, ya que, incluso involuntariamente, la reiteración puede hacer que se nos quede el estribillo de la canción más indeseable. En ese caso el *loop* parece establecer una relación ambigua respecto a la llamada Inhibición de Retorno –IR– (descubierta por Posner y Cohen en 1984) definida como la propiedad que impide devolver la atención a algo que acabamos de percibir inmediatamente antes. Tal y como explica Rosselló, ésta responde a una función adaptativa, ya que “evita que la atención se fije en un lugar del cual acaba de desengancharse” (Roselló citado en Marcos 2011: 78), eludiendo así la inspección reiterada de los mismos elementos en los que no haya indicios de variación. En ese sentido, el bucle burla continuamente la IR al sugerir un continuo cambio (siempre comienza



de nuevo) y sin embargo termina presentando –pese a que contradigamos a Cage y a la filosofía Zen– exactamente lo mismo, sin variación ninguna.

Si avanzamos hacia los extremos de esta captura de la atención, daremos con estados patológicos en los que una idea fija toma posesión de una persona. El bucle la condiciona y la hace suya sometiénola una y otra vez a repetir lo mismo, como en el trastorno obsesivo compulsivo (TOC), en el que ciertas acciones se reiteran sin justificación real, pudiendo alcanzar una numerosa o indefinida cantidad de repeticiones (hasta que un elemento externo lo pare). Ese ritual compulsivo evitaría, según los afectados, que se produzca alguna catástrofe. Redundar sobre lo mismo significaría entonces protegerse dentro de un círculo de fuego. No existe posibilidad de distracción en su sentido de desviación. El retorno queda totalmente deshinibido y, en su caso, la atención ejerce las veces de carcelero sin piedad.

Aparte de los trastornos patológicos, la función fática de lo repetido establece una relación directa con la memoria. El bucle da lugar a una resonancia que contribuye a formar en la memoria del audio-lector-espectador el recuerdo fácil de un mensaje la mayoría de las veces breve, directo e impactante. Esta es la manera en la que el estímulo se sitúa en un terreno compartido masivamente por tantos otros, lo que implica el saber estar y destacar entre el resto. La imagen que se ofrece a ser percibida, o más bien, una de tantas, significa tan sólo una estación en un recorrido visual múltiple, donde el espectador renuncia fácilmente a ella si no cumple las premisas que conlleva un lugar compartido en exceso: síntesis espacio-temporal y carácter fático. El bucle cumple a la perfección con este segundo rasgo e intenta, golpe tras golpe, hacer mella en el sujeto perceptor. Bergson encuadra este procedimiento como un tipo de memoria forzada por la reiteración, como la lección aprendida de memoria que

[...] posee *todos* los caracteres de un hábito. Como el hábito se adquiere por la repetición de un mismo esfuerzo [...] Como todo ejercicio habitual del cuerpo, en fin, es almacenado en un mecanismo que imprime el impulso inicial en un sistema cerrado de movimientos automáticos que suceden en el mismo orden y ocupan el mismo tiempo (Bergson 2006: 91-92).

Lejos queda por tanto la memoria de aquél Temístocles, el político y general ateniense del siglo V a. C, que con una capacidad memorística tan excepcional ansiaba olvidar a toda costa; o de su versión más moderna: un Funes al que “lo pensado una sola vez ya no podía borrarle” (Borges 2011: 168) y que recordaba cada una de las veces que había percibido o imaginado. Quizá la repetición en bucle sea una medida compensatoria de la falta de memoria del sujeto moderno y sobremoderno. O quizá haya contribuido al detrimento de esa memoria, tal y como expone Nicholas Carr, confiada en encontrar siempre recursos en los dispositivos tecnológicos como un inabarcable banco de consulta

a disposición continua. De esa forma, nuestra memoria se transformaría desde una memoria de contenidos en otra de localización de lo buscado, funcionando “como un simple índice” (Carr 2011: 220). Sven Lütticken, en cambio, culpa a la repetición de la imposibilidad del olvido. Pues mientras las lagunas daban pie a desarrollar una inventiva de lo que había pasado, a “malrecordar” (*misremember*) (Lütticken 2009); la incuestionable repetición de los hechos gracias a la tecnología aborta todo intento de reconstrucción o imaginación.

Sin embargo, ¿no situaríamos el origen del bucle actual a principios del período moderno, donde la seriación y la repetición del tipo inauguran una nueva etapa? Cómo no referirnos entonces a esos luminosos de las calles de la metrópolis que parpadean sin descanso a la caída de la noche. Como aquél rótulo del que Kracauer cuenta que “como Pegaso, embridado a un carrusel, debe girar en círculo, no puede fatigarse de anunciar desde lo alto del cielo la gloria de un licor y la alabanza del mejor cigarrillo de cinco peniques” (2006: 182-3). De estos anuncios también dice: “Una y otra vez vuelven a empezar las manifestaciones, como si no se las hubiera reiterado ya lo suficiente” (Kracauer *op. cit.*: 254). Recordemos, por otra parte, que la repetición supone algo esencial en el modo de producción industrial, donde la cadena de montaje hace aparecer una y otra vez la misma pieza, el mismo producto; y donde el obrero está condicionado por un mismo movimiento regular y repetido, adaptado a la automatización de la maquinaria. Baudelaire, en cuya poesía se aparecía el mismo viejo una y otra vez al paseante (Benjamin 2005: 58), aprecia en el espíritu de la modernidad la misma estructura del bucle: por un lado, “lo fugitivo, lo transitorio” (puesto que su repetición es siempre breve) y, por otro, “lo eterno, lo inmutable” (ya que continuamente se repite) (Baudelaire 2000: 92). La idea de eterno retorno, nos cuenta Benjamin, “es un intento de combinar los dos principios antinómicos de la felicidad: la eternidad y el ‘otra vez aún’ ” (2008a: 292). Más allá del contexto moderno de la moda y la mercancía, Benjamin aprecia la idea de eterno retorno (que toma, a su vez, de Nietzsche y de Blanqui) dentro de una macroescala histórica del mito, donde “La esencia del acontecer mítico es el retorno” (Benjamin 2005: 144). En ese caso, presente y futuro parecen estar sentenciados por un pasado que siempre vuelve. Eso sí, quizá debamos confiar en haber cambiado lo suficiente como para no ver nunca lo mismo.

## 2. Un arte contemporáneo disruptivo

### 2. a. Titulares

#### 2. a. I. *On. Off. On. Off. On. Off...*

Además de constituir uno de los principios básicos de la cinematografía, la intermitencia lumínica se ha convertido en el fundamento de numerosas obras artísticas del siglo XX y XXI. Una manera de producir equiparable a la mecánica de la cámara cinematográfica cuando genera una imagen intermitente, pero también al juego del niño que parpadea voluntaria y continuadamente hasta provocar un efecto estroboscópico de la realidad. Este efecto también puede conseguirse a través de la iluminación discontinua del objeto que se está observando, como ocurre en *3 lamp events* (1961), happening de George Brecht en el que simplemente se enciende y se apaga una lámpara según la sencilla secuencia de su partitura: “On. Off./ Lamp/ Off. On.” George Brecht aspira así a descontextualizar esta simple acción cotidiana y a experimentarla de una manera diferente, centrando la atención tanto del artista como del público en una acción tan elemental como la de encender y apagar una luz. Sin embargo, el planteamiento de este trabajo resulta sorprendentemente similar al que cuarenta años después alzó a Martin Creed como ganador del Premio Turner en 2001, con su obra *Work No. 227: The lights going on and off* (2000). Un trabajo que viene repitiendo desde los 1990, en el que la luz permanece apagada 5 segundos y se vuelve a encender durante otros 5 dentro de una sala vacía en un bucle continuo, lo cual, según Creed, apunta a incluir al espectador en una situación teatral. Al igual que George Brecht planteaba en *3 lamp events* (1961),<sup>387</sup> Creed dice de *Work No. 227* que “es como una pieza musical” (Brown 2010).



*Work No. 127: The lights going on and off* (1995), Martin Creed

<sup>387</sup> George Brecht denomina ‘partitura’ (*score*) a las instrucciones que definen sus trabajos denominados *Events*. Algo razonable teniendo en cuenta que el artista comienza a realizarlos a partir de los cursos de composición experimental que Cage imparte a finales de los años 1950 y a los que George Brecht había sido invitado.

Un sentido musical y performático que se ajusta perfectamente a aquél que se podría considerar el estribillo de la canción de Joy Division, *Digital* (1978), en el que se repiten 8 veces las palabras *day in, day out*. Esta expresión inglesa, aunque equivalente a nuestro ‘todos los días’, lejos de subrayar la continuidad diaria, lo que da a entender es una intermitencia sostenida entre el día y la noche, o entre el comienzo y el fin de cada día, y, con su reiteración acelerada en *Digital*, un paso del tiempo fugaz. Precisamente el mismo transcurrir acelerado de los días que aparece en la película *La máquina del tiempo* (1960), dirigida por George Pal y basada en el relato de H.G. Wells, publicado en 1895. Cuando su protagonista se dispone a viajar en el tiempo, tanto hacia el pasado como hacia el futuro, presencia el paso del día (*day in*) y de la noche (*day out*) en apenas segundos, décimas, milésimas de segundo:

Empujé la palanca hasta su posición extrema. La noche llegó como se apaga una lámpara, y en otro momento vino la mañana. [...] Llegó la noche de mañana, después el día de nuevo, otra vez la noche; luego, volvió el día, y así sucesivamente más y más deprisa. Un murmullo vertiginoso llenaba mis oídos, y una extraña, silenciosa confusión descendía sobre mi mente. [...] la noche seguía al día como el aleteo de un ala negra. La oscura percepción del laboratorio pareció ahora debilitarse en mí, y vi el sol saltar rápidamente por el cielo, brincando a cada minuto, y cada minuto marcando un día. [...] La centelleante sucesión de oscuridad y de luz era sumamente dolorosa para los ojos (Wells 2009: 36-37)

La aceleración de los días en la película genera un efecto visual parpadeante que se proyecta en el protagonista gracias a un estroboscopio desarrollado por Harold E. Edgerton. A comienzos de los años 1930, Edgerton, profesor del MIT, desarrolla su patente a raíz de experimentos que en principio pretendían medir voltajes y estudiar la rotación de motores. Es a partir de ellos cuando gracias a un tiratrón<sup>388</sup> con mercurio consigue producir un breve e intenso *flash* de tan sólo 5 microsegundos. Así se inventa una de las primeras versiones de lo que hoy conocemos como estroboscopio (del que registra su primera patente en 1933), destinado, en principio, a la observación de objetos con movimiento cíclico.

Alrededor de la época en la que surgen las primeras experimentaciones de Edgerton, los hermanos Laurent y Augustin Seguin en Francia comercializan con el nombre de Stroborama un *flash* estroboscópico electrónico para el examen de motores en movimiento, cuya patente obtienen en 1926 y 1927 para Francia, Suiza y Estados Unidos. Una de las compañías a la que lo distribuyen es General Electric Company en Schenectady, Nueva York, donde Edgerton había trabajado en 1925 y 1926, y donde puede conocer el antecesor de su propia

388 Se define así un tipo de tubo lleno de gas que se usa como un interruptor eléctrico de alta energía y produce breves estallidos de luz cuando se le aplica corriente eléctrica.

patente. Para desgracia de los Seguin, años después su compañía quiebra y deja el camino libre a Edgerton, quien saca a la luz sus primeros estroboscopios comerciales, como el Strobotac, alrededor de 1935. Su nombre proviene de la combinación de estroboscopia y tacómetro, sirviendo no sólo para precisar la observación de objetos móviles, sino también como dispositivo de medición de altas velocidades, indicadas en revoluciones por minuto (rpm).

Sería un año después del estreno de la película de Pal cuando se publicase el término 'Estroboscopia' en la Enciclopedia Británica definida por Edgerton. Los *flashes* de luz emitidos por su estroboscopia ofrecerían imágenes todavía no percibidas hasta entonces, alcanzando exposiciones de una millonésima de segundo a mediados de la década de los sesenta. Pero lo cierto es que las características del fenómeno estroboscópico venían siendo estudiadas de cerca desde el siglo XIX. Antes de esa época, el titilar o parpadear expresado por la palabra *flicker* se utiliza para reflejar una mirada insinuante, o para describir el agitación de ciertos animales como pájaros o polillas; pero sobre todo, se refiere a palpitaciones en materias como aire, líquido y fuego. En 1833, el científico británico Charles Wheatstone, recordado por ser el inventor del estereoscopia (1840), sugiere en una conferencia para la Royal Society el uso de un estallido lumínico de corta duración para la observación de fenómenos de gran aceleración, a raíz de sus experimentos para determinar la velocidad de la corriente eléctrica a través de un cable. De esa forma, hechos aparentemente continuos, como la caída de un reguero de agua, se apreciarían, según Wheatstone, como cantidades separadas de agua cayendo. Algo que Edgerton conseguiría justo 100 años después, en 1933, empleando el estroboscopia como un *flash* de 1/50.000 de segundo conectado a una cámara. De tal forma, lo que en un inicio se había utilizado como otro instrumento de medida para la ingeniería eléctrica, terminó convirtiéndose en un instrumento de fotografía. Una afición que Edgerton ya practicaba de adolescente, gracias a que su tío, Ralph Edgerton, un fotógrafo de estudio profesional, enseñaba a su sobrino cómo tomar y revelar sus propias fotos. Así, un año después de registrar la primera patente del estroboscopia, en 1934, pide una beca al MIT para poder determinar la velocidad y la forma de una gota de líquido al caer. Una investigación que daría lugar a una de sus series de fotografías más famosas: la de la gota de leche salpicando en forma de corona una fina película del mismo líquido en un plato.

Lo que comienza para Edgerton como un estudio visual de la rotación de motores termina convirtiéndose en un interés incontrolable por capturar los elementos en movimiento, cuanto más acelerados mejor (llegando a reducir la exposición fotográfica hasta una cienmillonésima parte de segundo con su

cámara Rapatronic<sup>389</sup>). Al comienzo utiliza la iluminación estroboscópica, de donde acuña el término *multiflash* (Bruce 1994: 32) para describir la técnica por la que se expone el mismo fragmento de película a un *flash* repetido que ilumina el elemento en movimiento, obteniendo así un tipo de imágenes cuyo pionero es Etienne-Jules Marey con sus cronofotografías.<sup>390</sup> Pero al final de la década de los 1930 Edgerton opta por emplear un *flash* electrónico de un único estallido. De hecho, en 1939, junto con su socio Kenneth J. Germeshausen y Herbert E. Grier lo comercializa como Kodatron con la Eastman Kodak Company. Este avance sobre el conocido como primer *flash* fotográfico de William Henry Fox Talbot de 1851 (gracias a una batería proporcionada por Michel Faraday) se basa en un sistema provisto de un tubo relleno de xenón que se ioniza aplicándole alto voltaje y produciendo así el destello luminoso. El nuevo *flash* de Edgerton supondría un gran avance para la fotografía periodística, ya que libera a esos profesionales del condicionamiento lumínico de la escena fotografiada. Sería bastante tiempo después, a principios de los 1970, cuando el *flash* electrónico se miniaturizase para incluirse en la misma cámara. A través de sus experimentos, Edgerton incurre en el mundo de la fotografía artística y alrededor de los años cuarenta se le consideraría un fotógrafo profesional de gran prestigio. El mayor interés del público reside en el asombro ante la morfología de aquellas detenciones extremas del tiempo. Aunque, por otra parte, muchas de las fotografías hechas con *multiflash*, a veces más bien abstractas, e incluso consideradas fallos por no conseguir su objetivo científico, serán acogidas por el mundo del arte como piezas valoradas.

Desde un principio, el ingeniero plantea su fotografía como una disección del tiempo susceptible de ser reducida a unidades cada vez más pequeñas. Continúa así con lo que desde finales del siglo XIX se venía instaurando como una comprensión del tiempo esencialmente discontinua de la mano de la fotografía instantánea y el cine,<sup>391</sup> y que se perpetuaría en el XX y XXI. Algo que se opondría diametralmente al punto de vista de Henri Bergson, que niega la existencia del concepto de instante y presenta el tiempo como una entidad

389 Edgerton es encargado fotografiar los tests de las bombas atómicas americanas, para lo que desarrolla el obturador Rapatronic, con una apertura de una millonésima parte de segundo según su biografía editada por Roger. R. Bruce. A partir de él, crea la cámara fotográfica del mismo nombre. Hemos de apuntar que en la página web oficial dedicada a Edgerton el tiempo de exposición de esta cámara varía a una cien millonésima parte de segundo (<http://edgerton-digital-collections.org/?s=hee-nc-52004#hee-nc-52004>).

390 La diferencia entre Edgerton y Marey es que mientras en el caso del primero el obturador de la cámara sólo se abre y se cierra una vez mientras que las sucesión de breves *flashes* se sucede; en el del segundo, el obturador se abre y cierra repetidamente sobre la misma superficie fotosensible.

391 Para autores como René Thoreau Bruckner ningún ejemplo sería más representativo que el cine, que inaugura “un modelo para la temporalidad moderna, en la que el presente se desarrolla gracias a instantes sucesivos, ráfagas de luz apenas perceptible atravesadas por intervalos ‘vacíos’, todo ello sucediendo a un ritmo cegador” (2009: 61-62).



indisoluble. La obsesión de Edgerton por desvelar aquellos detalles antes nunca vistos le empuja a congelar la imagen cada vez a mayor velocidad, reduciendo la exposición desde centésimas de segundo hasta millonésimas de segundo. Si Benjamin decía del cine que descubre un inconsciente óptico, podríamos plantear que las fotografías secuenciadas de Edgerton, cine en definitiva, profundizan aún más sobre ese plano constituyendo así una especie de ‘subinconsciente óptico’.

La impresión estroboscópica de la realidad, parecida al juego infantil que voluntariamente abre y cierra los ojos durante un lapso de tiempo, remite igualmente a la infancia de un cine en el que el ritmo entrecortado de una técnica todavía no perfeccionada era palpable, creando un “hipnótico efecto” en la imagen (Thoreau Bruckner 2009: 113). Este parpadeo o *flicker* que subraya una temporalidad discontinua se hará evidente en la producción del Flicker Film. Este subgénero del Structural Film retomará el abrir y cerrar de ojos cinematográfico de una forma radicalizada, como una actitud crítica de su tiempo, con el propósito de enfatizar la estructura original del cine, lo cual remite directamente a la modernidad.

## 2. a. II. La producción del Flicker Film

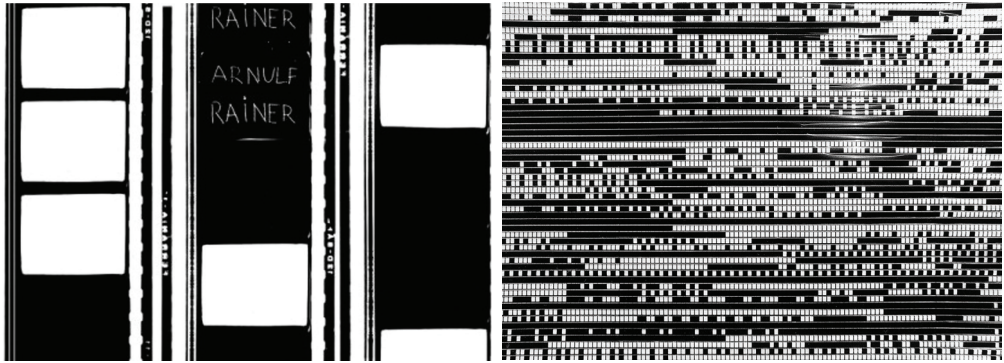
Como antes mencionábamos, 1960 es el año en el que se estrena la película de Pal *La máquina del tiempo*, precisamente el mismo año en el que el austríaco Peter Kubelka inaugura el Flicker Film al terminar su *Arnulf Rainer* (1958-60): una película basada en la alternancia de fotogramas blancos y negros, acompañados además de ruido blanco (mezcla de todas las frecuencias posibles) alternado con silencio. Si Pal consideraba que el efecto estroboscópico daba forma al vertiginoso paso de los días en su película; para Kubelka, su trabajo basado en el encuentro entre luz y oscuridad también evoca fenómenos tan esenciales para el hombre como el paso del día a la noche.<sup>392</sup> Por eso afirma que “El cine puede hacer que el sol se levante 24 veces por segundo; en el cine el sol puede encontrarse con el trueno 24 veces por segundo. Cuando te trasladas a las culturas más antiguas, descubres que el hombre siempre quiso fabricar el relámpago y el trueno y el silencio” (Kubelka en Mekas 1971). Todo ello surge cuando Kubelka viaja a África, al sur de Sudán, y convive con la tribu Nuer. Allí dice encontrar los ancestros de su película *Arnulf Rainer*:

Era un pequeño pueblo y se preparaban para el éxtasis. El éxtasis no es un mito; puede ser hecho, construido. [...] cuando el sol tocó el suelo, la sincronización por fin ocurrió y la atmósfera entera cambió. Los otros tambores entraron a tocar. Hasta este momento el silencio había ido creciendo, cuando el sol tocó el horizonte fue el punto central, estaba acompañado de sonido (Kubelka en Mekas 1971).

392 Además de que, en cuanto a su plano sonoro compuesto por la alternancia entre ruido y silencio, éste alude a la unión existente entre luz y silencio en el relámpago, y entre ruido y oscuridad en el trueno.

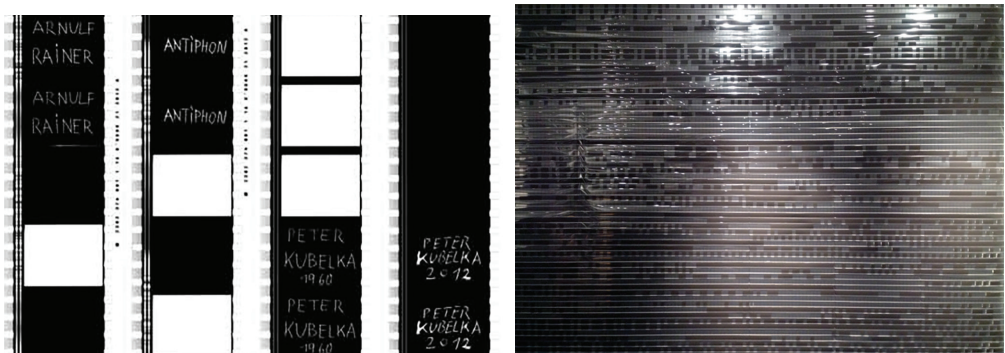


Kubelka transporta esta experiencia a su creación, tratando de dar forma, tal como apunta Philippe-Alain Michaud, a un “dispositivo demiúrgico que le permite, veinticuatro veces por segundo, pasar de la noche al día y del día a la noche” (2006: 127). *Arnulf Rainer* significará para Kubelka el punto álgido de su carrera, considerándola, en palabras de Adams Sitney, “el estandarte [*pole*] absoluto de ‘fuertes articulaciones’” (2002: 361) o “la película absoluta, el alfa y el omega” (Sitney *op. cit.*: 288).



Fotogramas de *Arnulf Rainer* (1958-60), Peter Kubelka

Recientemente, una obra del 2012 del mismo autor, *Antiphon*, reactualiza su opera prima de una manera invertida bajo el mismo *modus operandi*: allí donde en *Arnulf Rainer* había blanco ahora hay negro y viceversa, allí donde habitaba el ruido blanco ahora hay silencio y viceversa. Una imagen especular la de *Antiphon* que Kubelka no duda en yuxtaponer o superponer a *Arnulf Rainer* en su proyecto a mayor escala: *Monument Film* (2012).



Fotogramas de *Monument Film* (2012), Peter Kubelka

La primera película de Kubelka, *Arnulf Rainer*, inaugurará un subgénero, el Flicker Film, dentro de una corriente mayor llamada Structural Film (por Paul

Adams Sitney) o también Materialist Film (por Peter Gidal) que se opone al patrón comercial del cine y se remite a sus elementos más esenciales. Ya en el editorial del 19º volumen de la revista *Film Culture*, Jonas Mekas proclamaría la muerte de Hollywood y describiría el cine de vanguardia de los cincuenta como una “degeneración” (Sitney 2002: 325) con la credibilidad suficiente como para mantener vivo el espíritu del cine libre en América. Esta actitud crítica avanza hasta los sesenta, culminando con el movimiento de mayo del 68. A lo largo de esa década, diversos movimientos artísticos surgen como crítica al capitalismo, al consumo y al arte de entretenimiento. Entre ellos, el Structural Film. Adams Sitney lo bautiza con ese nombre en un artículo aparecido en el número 47 de la revista *Film Culture*, en el verano de 1969. Con este nombre, Sitney pretende reflejar la incorporación de una imagen y un ritmo “puros” (2000a: 330) en este tipo de cine. George Maciunas, del movimiento Fluxus, propone definirlo, en cambio, como “Neo-haiku de estructura monomórfica” (*Monomorphic Structure Neo-Haiku*) (Sitney 2000b: 349). Más tarde, en 1974, Gidal también asentará el nombre de Materialist Film para referirse al mismo tipo de obras. Con una u otra denominación, este género anfibio, que en verdad se encuentra en un estatus poco definido entre cine y artes plásticas, pretende recuperar la esencia del medio cinematográfico. Para ello, sus integrantes comparten un interés por desmitificar y destruir la ficción producida por el cine de tipo comercial. Gidal señala que la problemática estructuralista identifica lo narrativo con “un procedimiento ilusionista, manipulador, mistificante, represivo” (1976: 4). Por eso, el movimiento se centra en el funcionamiento del aparato cinematográfico, concediendo mayor protagonismo al dominio material. Lo representacional deja paso a lo ‘presentacional’, convirtiendo la forma del cine en su contenido. Un giro que según Michaud “transforma radicalmente el régimen ontológico de la imagen cinematográfica” (2006: 122).

Su potencial reside en la misma esencia de la imagen del cine, en las estructuras del arte en movimiento. Así es cómo el Structural Film, muy cercano a los fundamentos y al contexto de Fluxus, e incluso a veces confundiendo con él, ataca al tipo de arte establecido y reconocido por el capitalismo y la élite cultural, y sacude al público a través de nuevos e inesperados planteamientos. Para Juan A. Suárez, todo apunta como último objetivo a encarnar “lo incontrolable de la materia, lo impredecible de la máquina, los enigmáticos pulsos de la vida del día a día” (2008: 85). Con ello infunde, según Gidal, una falta de comprensión y un estado de inseguridad en el receptor, que se reduce a “intentar ver” (1989: 7) aquello que se le presenta. Esta cualidad despierta forzosamente al público de una actitud pasiva, generada por el hábito inscrito por el cine normativo, y le impulsa a desarrollar estrategias cognitivas con las que descifrar las piezas y resolver sus contradicciones. Los estructuralistas tratan así

de transformar una percepción automatizada en un encuentro genuino, nuevo y activo. Por lo que la incongruencia y los giros inesperados (también equivalentes a *shocks*) de las obras aspiran a traducirse en recarga de la capacidad sensorial del público. Podríamos establecer entonces que ‘desautomatización perceptiva’ y ‘sensibilización receptiva’ son dos de sus principios. Es por ello que Sitney afirmará que este cine “es cine de la mente más que del ojo” (2002: 348).

Fuera del movimiento, sus teóricos más específicos son Sitney y Gidal, sin olvidar la visibilidad que Mekas también le aporta, y, dentro del mismo, Kubelka y Stan Brakhage son los que se ocuparán de sus aspectos más teóricos. Sitney sitúa como precursor del movimiento a Andy Warhol con sus películas de plano fijo prolongadas durante horas (*Sleep*, 1963; *Eat*, 1963; *Empire*, 1964; *Harlot*, 1965; *Beauty #2*, 1965).<sup>393</sup> Otro de los orígenes es la ya mencionada obra *Arnulf Rainer* (1960) de Kubelka, que, a su vez, coincide con la inauguración del subgénero denominado Flicker Film. En cambio, Peter Gidal sitúa *Trees in Autumn* de Kurt Kren como la primera de las obras estructuralistas, que también se encuentra en el conjunto seleccionado por Maciunas a la hora de trazar los orígenes de este movimiento.<sup>394</sup>

Por otra parte, Sitney destaca cuatro características del género: la posición fija de la cámara, el *flicker effect* o efecto parpadeo, la repetición en loop de ciertas tomas y el re-filmado de la película. Aun así, asume que raramente existe una obra que integre estos cuatro elementos, dándose el caso de ejemplos que no presentan ninguno de los mismos. Aparte, también aclara que la distinción del género estructuralista a veces no es tan fácil de establecer respecto de ciertas películas Fluxus, justificando que “no es una cuestión de definición sino de grado” (Sitney 2000a: 346). A su vez, afirma que tampoco resulta fácil de distinguir de algunas obras de artistas como Richard Serra y Bruce Nauman, a medio camino entre los dos géneros. Además de todas estas definiciones, Sitney acota este género artístico a partir de los lugares de proyección compartidos por una misma generación de artistas, quienes, al parecer, la mayoría se declaran autodidactas. Sitúa una primera época del Structural Film integrada por Gregory Markopoulos, Sydney Peterson, Kenneth Anger, además de por Kubelka y Brakhage. Una segunda generación sería la que aparece a mediados de los sesenta, de la que apunta que “su acercamiento es bastante diferente, aunque están dialécticamente relacionados con la sensibilidad de sus predecesores” (Sitney *op. cit.*: 347) y en la que cuenta con:

393 Aunque Maciunas puntualiza que, en realidad, las obras de Warhol son plagios de diferentes autores de la época como Jackson Mac Low, Dick Higgins y Nam June Paik.

394 Obras que Maciunas señala como origen del género son, por ejemplo: *Vexations* de Eric Satie, 4’ 3” de John Cage (1952), *Monotone Symphony* de Yves Klein (1958), *Drip Music* de George Brecht (1959) y la mayoría de las composiciones de Nam June Paik de 1960 a 1961, entre otros.

Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr y Joyce Weiland. De entre ellos, Sitney señala a Landow y Frampton como aquellos que hacen evolucionar el género hacia una forma más participativa. Suárez atraviesa las fronteras americanas de los estructuralistas y también nos señala como integrantes del movimiento a Wolff Vostell y Bridget y Wilhem Hein en Alemania; Kurt Kren en Austria, Peter Gidal y Malcolm LeGrice en Reino Unido; Ryszard Wasko y Joseph Robakowski en Polonia, e Ito Takashi y Matsumoto Toshio en Japón. Además, teniendo en cuenta la segunda generación a la que se refiere Sitney, Suárez indicaría una tercera conformada por autores como James Benning, Bette Gordon, Chantal Akerman, Peter Wollen y Laura Mulvey, entre otros. Sin embargo, Gidal nos hace dudar de la continuidad del Structural Film más allá de una primera época al decir que “se convirtió meramente en otra moda estética, en otro formalismo [...] sin una función o significado aparte de su mera diferenciación *per se* respecto de formas anteriores” (1976: 15).

En cuanto al Flicker Film, éste se sitúa en las décadas de 1960 y 1970. A grandes rasgos, se caracteriza por encarnar la misma discontinuidad del aparato filmico, al tiempo que se desvincula de toda ilusión de movimiento (dependiente de un registro de lo visible) que tradicionalmente había venido persiguiendo este medio. Regina Cornwell señala que

[...] Mientras que antes la aparición de parpadeos en la pantalla siempre se había considerado una distracción no deseada, el género Flicker explora este fenómeno, nativo de la luz y el tiempo cinematográficos, teniendo en cuenta los elementos del cine absolutamente fundamentales y los mecanismos de sus operaciones (Cornwell 1971: 56).

Michaud indica que en él se suceden toda una gama de variaciones e intensidades luminosas tales como “*glimmering* (destello)”, “*flickering* (centelleo)”, “*blinking* (parpadeo)” y “*flashing* (fulgor)” (2006: 123). Por ello establece una correspondencia entre este tipo de cine y la tradición de los espectáculos pirotécnicos. Deleuze, por su parte, considera el Flicker Film una tercera época del cine abstracto o “eidético” en el que “la pantalla negra o blanca equivale al afuera de todas las imágenes”, “los parpadeos multiplican los intersticios como cortes irracionales (*The Flicker* de Tony Conrad)” y “el procedimiento de los anillos opera los reencadenamientos (*The film that rises to the surface of clarified butter* de George Landow)” (2004: 284-285). Dichos cortes irracionales (tales como la ausencia de imagen, la pantalla negra, la pantalla blanca) son para este autor aquellos que no señalan el final o el comienzo de una secuencia de imágenes, sino los que no se ocultan, los que valen por sí mismos como intersticios. En este caso, la pantalla no es aquello que transmite, sino la que se presenta a sí misma como lo dado a ver. Norman Bryson dice del parpadeo que su “movilidad ingobernable” (citado en Caws 1989: 5) se ubica en el polo opuesto a todo racionalismo. La mirada

del espectador, aquella fija y atenta (*gaze*), se convertirá en ojeada (*glance*), generando una mirada deseante en el público que ve continuamente frustrada una percepción más prolongada en el tiempo. Por otra parte, Deleuze establece que el proceso fílmico de este subgénero equivale al mismo proceso cerebral del público, dando lugar a “Un cerebro que parpadea, y reencadena o forma anillos” (*op. cit.*: 284-285). De igual manera, Thoreau Bruckner defiende a esta imagen parpadeante como aquella capaz de aproximarse a los ritmos internos del receptor. Asistir a una de sus proyecciones puede suponer un acto violento, susceptible incluso de provocar ataques epilépticos, por lo que no queda duda de que afecta al espectador. La incomodidad de someterse a este proceso, o los efectos alucinógenos que también puede provocar, como Tony Conrad declara al respecto de su obra *The Flicker*, empujan a experimentar una situación fuera de los límites cognitivos comunes. Al mismo tiempo, el Flicker Film prescinde de volcar sobre las piezas los pensamientos o emociones de los autores a través de un código más o menos explícito y traslada su centro de atención al público, responsable ahora del acontecimiento o experiencia artística, y también capaz de generar una forma alternativa de percepción. Para Thoreau Bruckner, el *shock* que supone enfrentarse a una proyección así altera la conciencia hasta aumentar la riqueza de percepciones relacionadas con los sentidos y con el tiempo. Por otra parte, tal como señala la dialéctica del *shock* benjaminiano, Gidal detecta que el Structural Film, donde se encuadra este subgénero, implica constantes tentativas de rememoración en el público durante el visionado. De acuerdo con ello, tanto consciente como inconsciente parece que el espectador sería apelado por estas imágenes.

Pero retomemos de nuevo la obra inaugural del subgénero del Flicker Film: el *Arnulf Rainer* (1960) de Kubelka. En realidad, este trabajo surge como un encargo de su amigo, el pintor vienés Arnulf Rainer, quien le pide que realice un retrato de él y su trabajo. En un primer momento, Kubelka opta por los colores primarios, por lo que el trabajo se inicia como una especie de *Ray Gun Virus* (1966), a lo Paul Sharits; pero después opta por concentrarse sobre la alternancia del blanco y negro. Aunque parece ser que el resultado de la película experimental se aleja de la proposición que en un principio le hace Rainer, Kubelka titula la obra con el nombre de su amigo, al que más tarde resarcirá realizando *Pause!* (1977): una película de 12 minutos que retrata a Rainer en el contexto de su pintura. En ella, David Shapiro dice encontrar rasgos muy parecidos con respecto a la anterior pieza *Arnulf Rainer*, aludiendo a la contrastada alternancia entre actividad física e inmovilidad que refleja *Pause!*. Un contraste que enfatiza sus violentos movimientos, comparables al efecto *flicker* y que contagia incluso a la parte sonora, donde los “sonidos primarios”, “casi primitivos” (Shapiro 1977: 24), recuerdan al crítico a los estallidos en el *staccato* de su primera obra.



Kubelka, nacido en una familia de tradición musical, miembro de uno de los coros más conocidos a escala mundial: el Coro de niños de Viena (*Wiener Sängerknaben*), estudiante de la Academia de Música de Viena y músico experimental, aplica sus conocimientos al montaje cinematográfico de *Arnulf Rainer*, generando una intermitencia al pie de un patrón musical y aritmético. Dentro de este patrón, considera cada imagen de blanco o negro una nota musical con las que compone la obra a modo de partitura. Las posibilidades de esta composición son aquellas que rigen la estructura del cine de su tiempo: 24 opciones de comunicación por segundo. A razón de ello, Sitney indica que teóricos del género Flicker como él y Brakhage “exponen la ley por la que una película no debe desperdiciar un fotograma y que únicamente el realizador ha de controlar todas las funciones en su creación” (Sitney 2002: 349). Para Kubelka, la esencia de su cine reside en cada fotograma y en cada palmo de la pantalla, al igual que en todo el elenco de sonidos disponibles. De ahí que en el conjunto de sus obras intente establecer un mismo nivel de importancia entre el plano visual y el sonoro. De *Arnulf Rainer* diríamos que es un representativo exponente de esta paridad, ya que el blanco y el negro se combinan con el ruido blanco y el silencio como únicos elementos. Por otra parte, en esta obra no le son necesarias ni cámara, ni mesa de montaje a la hora de obtener sus fotogramas. Opta por escribirlos, por dibujarlos. Es un cine gráfico, según él, “construido” (Kubelka 2000: 299), fabricado con sus manos en lugar de editarlo. Sitney sitúa como antecedente de la práctica de Kubelka el cine gráfico de Viking Eggeling, Hans Richter, Marcel Duchamp y Len Lye y, además, dos obras de los años veinte como *Le ballet Mécanique* de Fernand Léger y *Anémic Cinéma* de Duchamp.

Al igual que *Arnulf Rainer* (1960), otros trabajos de Kubelka como *Mosaik im Vertrauen* (1955), *Adebar* (1957), *Schwechwater* (1958) y *Unsere Afrikareise* (1966), pese a no estar dibujados al mismo nivel que el primero, también resultan estar elaborados a la manera de un pintor: teniendo en cuenta cada una de las imágenes que componen el conjunto en términos de superficie.<sup>395</sup> Este *modus operandi* parece seguir al pie de la letra las declaraciones de Bertolt Brecht:

El cine obedece las mismas leyes que el arte gráfico. Es esencialmente estático y debe tratarse como una serie de cuadros vivos [*tableaux*]. Su efecto debe de surgir de las claras interrupciones que de otra manera, serían tan sólo errores comunes (Brecht 2000: 7).

El trabajo a mano con los fotogramas, que trata de uno a uno, expone una de las conclusiones teóricas de Kubelka: “El cine no es movimiento. El cine es la proyección de fotogramas a ritmo muy rápido –lo que significa que la imagen no se mueve–” (Kubelka *op. cit.*: 291). También repetidamente damos con otra

<sup>395</sup> De la misma manera, tiene igual conciencia de los sonidos, aislando los que le interesa de sus registros, aprendiéndoselos de memoria y empleándolos a la manera de un vocabulario.

de sus máximas: “Es entre los fotogramas donde el cine habla” (Kubelka *op. cit.*: 292). Esta afirmación supone en realidad una modificación del concepto de montaje de Eisenstein, quien establecía que su centro se hallaba en las “colisiones entre planos” (Barthes 2009: 76). Ante esto, Kubelka argumenta que los planos sólo pueden colisionar entre el último fotograma del primero y el primero del siguiente. El trasfondo teórico en el que este autor basa su producción y desde el que afronta el cine en general hace que Sitney lo considere, junto con Stan Brakhage, tanto artista como teórico del Structural Film, o, para ser más exactos, desde 1952 un “teórico americano” y “un realizador de cine austríaco” (1977).

La estricta medición aritmética de las películas de Kubelka le hace definirlas como “películas métricas” (*op. cit.*: 291): un tipo de películas con un ritmo planificado y estudiado a conciencia. De esta forma, secciona el tiempo de sus películas en grupos de diferente número de fotogramas: 16, 8, 4, 6, construyendo así un ritmo métrico, del que se enorgullece por ser el único en aplicarlo (Kubelka *op. cit.*: 291). El austríaco controla al milímetro la imagen de su cine y al segundo su sonido, pese a que a la hora de apreciar esa estructura, al público le sea imposible distinguir las partes determinadas por los ritmos métricos, dada la velocidad a la que se suceden. Por esta razón, Sitney argumenta que películas milimétricamente estructuradas como *Adebar*, *Schwechater* o *Arnulf Rainer* a la hora de su proyección no se diferencian fundamentalmente de otras con una edición instintiva y espontánea como las de Brakhage. Consciente de ello, Kubelka recomienda que, como mínimo, sus películas se proyecten dos veces cada vez, facilitándolo al imprimir dos copias de cada una en cada rollo. Kubelka asume su carácter métrico como un rasgo que le distingue, al menos al principio, entre el resto del Structural Film, pese a que otros autores, como Paul Sharits, también afirman realizar un cine sobre esas mismas bases. Gobernado por un espíritu racional y meticuloso, la estricta laboriosidad en sus películas le haría producir un legado que en el año 1967 sobrepasa en total escasamente la media hora de duración; lo que hace un promedio de 2 minutos por año desde que comienza en el cine, en 1952. A Kubelka le parece más que suficiente y recuerda el caso de Eggeling, quien tan sólo produjo 5 minutos en toda su vida. Ese parsimonioso ritmo productivo también le haría distanciarse enormemente del resto del movimiento estructural.

Sitney argumenta que para el espectador, el visionado de *Arnulf Rainer*, junto con el de *Adebar* (el vídeo de la promoción de un Café en Viena del mismo nombre) y el de *Schwechater* (un anuncio de cerveza),<sup>396</sup> no dejan de ser una experiencia del Flicker Film con unos rasgos formales inasibles e incomprensibles. Para el crítico, pese a que en los dos últimos aparezcan imágenes figurativas, todos ellos tienen una gran potencia como cine abstracto, con imágenes muy aceleradas, e

396 Curiosamente, encargos los tres.



impidiendo al espectador distinguir cualquier argumento. En cuanto a *Arnulf Rainer*, ésta se destaca por su cuidada elaboración, pues, Según Sitney, incluye tal rango de decisiones del autor, que nadie es capaz de descubrir una estructura tan compleja durante un visionado corriente de la misma. La única excepción de esta acelerada e inapreciable forma se sitúa en la sexta sección de *Arnulf Rainer*, donde es inevitable percibir una pausa de 24 segundos con fondo negro y silencio. Este hecho da la apariencia de haber finalizado la proyección, pero una vez concluida la interrupción, reemprende el ritmo precedente. Michaud, por su parte, opina que el efecto estroboscópico de las imágenes de *Arnulf Rainer* no se prolonga lo suficiente como para producir efectos sensoriales añadidos, como sí dice que ocurre en *The Flicker* de Tony Conrad.

Jonas Mekas definirá *Arnulf Rainer* como un tipo de película que se puede ver “con los ojos cerrados”, mientras la luz late “encima y a través de los párpados” (Kubelka 2000: 296). Algo que Brakhage también deduce por su parte. Una experiencia muy similar, en realidad, a la de *The Dream Machine* (*La máquina de los sueños*) creada por el artista Brion Gysin y el estudiante de matemáticas en Cambridge Ian Sommerville a principios de los 1959. Ésta se compone de un cilindro metálico horadado que alberga una fuente luminosa que al girar forma efectos parpadeantes por su trama. Las instrucciones que debía seguir el público eran acercar su rostro con los ojos cerrados y ver desde dentro de los párpados la luz que se proyectaba sobre ellos. Si ahora volvemos a Kubelka, el efecto *flicker* de sus películas se proyecta directamente hacia la sala, extendiendo la acción fílmica más allá de la pantalla, pues, para él, la película ocupa el espacio tridimensional de la estancia a base de luces y sombras. Estas películas demostrarían así tanto una conciencia del espacio en el que se proyectan, como el efecto que tendrán en el público (como sucede en *The Dream Machine*<sup>397</sup>). Una preocupación que también gobierna las actuaciones de Spatium Musicum, el grupo de música que Kubelka comparte con otros dos músicos, creado en 1983. Dice de él: “Usamos el espacio como un instrumento e intentamos tocar con él como un toma y daca” (Kubelka citado en Camper 1989: 7). Regina Cornwell amplía el conjunto de obras estructuralistas que emplean el espacio de proyección en ese sentido y señala además a *Adebar* (1957), también de Kubelka; *The Flicker* (1965) de Tony Conrad; y *Ray Gun Virus* (1966) y *N:O:T:H:I:N:G* (1968) de Paul Sharits. De ellos, Cornwell afirma que “transportan el espacio de la pantalla a la sala de proyección, dinamizando y/o coloreando la habitación a través de la sistematización de rápidos patrones de luz intermitente y haciéndonos conscientes además

397 Hemos de apuntar que, pese a que sus inventores tratan de comercializarlo como una especie de sustituto de la televisión, corporaciones como Philips, Columbia Records y Random House rechazan su propuesta por no creer que pudiera suponer ese relevo y por considerarlo un dispositivo susceptible de desencadenar ataques epilépticos. Agradezco a Blanca Rego que me señalara esta información.

del contexto de la proyección” (1974: 26). Un rasgo que obtendrá su continuidad y ampliará exponencialmente su efecto cuando a mitad de la década de los sesenta comiencen a ponerse de moda el uso de luces estroboscópicas en las pistas de baile. Sitney coincide con parte de las anteriores obras elegidas por Cornwell para seleccionar el grupo más representativo del Flicker Film: *Arnulf Rainer* de Kubelka, *The Flicker* de Tony Conrad, y *N:O:T:H:I:N:G* de Paul Sharits. Nosotros, en cambio, aunque compartimos los dos primeros, optaremos por elegir *Ray Gun Virus* en el caso de Sharits, debido a razones que más tarde explicaremos.



Ken Jacobs y William Burroughs ante *The Dream Machine* (1959)

Cuando Kubelka, considerándose padre del Flicker Film (además del precursor del Structural Film), recomendaba a todo realizador debutante que hiciera al menos una película como la suya,<sup>398</sup> no sospechaba que, sin conocimiento de ello, ya existían realizadores en proceso de elaborar sus propios hitos en el género, como Tony Conrad y Paul Sharits. Conrad crea *The Flicker* (1965) 5 años después de *Arnulf Rainer* y es considerada por Sitney una “espléndida extensión hacia el campo del cine meditativo” (2000a: 345) de la obra maestra de Kubelka. A excepción de las advertencias para aquellos aquejados de epilepsia y del título en una psicodélica grafía, *The Flicker* guarda gran parecido con su antecesora al componerse también de fotogramas blancos y negros. La principal diferencia radica en que en la obra de Conrad las transiciones son mucho más graduales y prescinden del paralelismo que Kubelka establece entre imagen y sonido, pues el único existente es una especie de zumbido con carácter uniforme. Conrad lo elabora a partir de medios electrónicos rudimentarios, a base “de tonos que bordean de cerca el nivel más bajo de lo audible y de ritmos muy rápidos, ritmos cuya velocidad es comparable en frecuencia a los tonos” (1966). A esto añade que: “La ambigüedad entre tono y ritmo me ha

398 “Recomendaría a todos aquellos jóvenes cineastas que intentaran hacer una película como ésta [*Arnulf Rainer*]. Desarrollaría su sentido del ritmo y sus sensaciones hacia el silencio y el sonido” (hemos extraído esta cita de Kubelka de un texto de presentación del MoMA que remite a *Film Culture* no 34, otoño 1964).

permitido tratar los tonos como ritmos primitivos y viceversa”, lo que resulta en un espacio ampliado por “un sentido de inmensidad auditiva y amplitud” (Conrad 1966). En cuanto a la comparación de los trabajos de Kubelka y Conrad, Sitney argumenta que, aunque comparten la preeminencia del blanco y negro,

[...] la de Kubelka es melódica y clásica, con estallidos en su expresión, pausas y explosiones: el sonido, ruido blanco y silencio, es de alguna manera sinfónico, algunas veces sincronizado con la imagen, con más frecuencia sincopado; Conrad construye un largo crescendo-diminuyendo [...] con un simple golpe de zumbido estereofónico para la banda sonora (Sitney 2000a: 343).<sup>399</sup>

Considerando las dos películas, el crítico que dio nombre al movimiento estructural superpone la importancia y el verdadero carácter estructuralista de *The Flicker* frente a la obra clave de uno de los padres de esa corriente, *Arnulf Rainer* de Kubelka. Sitney lo justifica sosteniendo que en el cine estructural no existen momentos de mayor cota que otros. Por ello emplea la palabra “estático” para definir el movimiento del Structural Film, un adjetivo inaplicable a la obra de Kubelka, plena de clímax, y que, en cambio, se adscribe a la perfección a la obra de Conrad, que supera a su antecesora en ese aspecto.

Una entrevista de John Geiger (2002) a Conrad sobre *The Flicker* sitúa el detonante de la producción de esta obra en un efecto estroboscópico sucedido en casa de su amigo y cineasta experimental Jack Smith, el autor de *Flaming Creatures* (1963). La experiencia en cuestión sitúa a Smith filmando a Mario Montez, uno de sus actores habituales, con un viejo proyector de 16 mm estropeado y sin lente, que emitía *flashes* de luz sobre Montez vestido de lentejuelas. Cuando Conrad opta por ralentizar la velocidad del proyector al máximo, cuenta que “todo brilló con una atmósfera inverosímil” (2002). Además de este hecho, el artista nombra otras influencias en la consecución de su película. Por una parte, la psicodelia y los efectos lumínicos de conciertos de *rock* y *dance clubs*. Un ambiente al que se suman los efectos alucinógenos de las drogas (especialmente el del LSD, bastante difundido en aquella época) y cuyos efectos también se comparan a los del Flicker Film. Por otra parte, Conrad también recuerda haber asistido alrededor de 1959 (una época según él en la que el área de psicología experimental efervescía) a un curso sobre neurofisiología y neuroanatomía que trataba sobre Frecuencia Crítica de Fusión (*Critical Flicker Fusion*), como parámetros para investigar la actividad y los hechos relativos al sistema nervioso central.

A pesar de su indiscutible participación del cine estructural, en principio Conrad no se siente pertenecer al movimiento, sino que afirma verse absorbido por él.

---

399 Este ritmo del sonido de Conrad recuerda a aquél que Amparo Lasén apunta sobre la música tecno: “Happy-oscuro-uplifting-calma-happy” (2003) y que contribuye a adentrar al público en una especie de trance.

El inicio de su carrera en el cine experimental comienza con *The Flicker*, que, al igual que *Arnulf Rainer*, supone un trabajo extremadamente calculado, a la vez que ‘artesanal’. Como graduado en matemáticas en la Universidad de Harvard, Conrad no deja de controlar escrupulosamente el número de fotogramas (alterna gradualmente 24 y 4 fotogramas por segundo) y el ritmo de la película. Pero Conrad también enfoca la estructura de su trabajo desde el plano sonoro y, al igual que Kubelka, se encuentra relacionado con la música, concretamente con un tipo de música minimalista cercana a la del sonido de finales de la década de los noventa y en adelante. Esta faceta influencia sin duda su producción visual, hasta llegar a extender el efecto *flicker* al campo sonoro y ponerlo en relación con los armónicos musicales. Asimismo, Conrad comenta cómo la ambigüedad conseguida en *The Flicker* entre tono y ritmo podría tener correlación con el trabajo con armónicos realizado por La Monte Young. La película, aritméticamente concebida, se relaciona con la estructura armónica para que esta vez los efectos armónicos surjan en el plano visual. Por lo que *The Flicker* estudia la efectividad de los ritmos armónicos tanto a nivel visual como sonoro. Con ello, Conrad persigue aumentar la tolerancia hacia escalas y armonías diferentes de las de la tradición occidental, a la vez que intenta conseguir una manera de salir de la estructura narrativa.

Si, como antes veíamos, Kubelka era capaz de elaborar fotograma a fotograma su *Arnulf Rainer*, Conrad, por su parte, optará por deshacer todas las uniones de su película que en un primer momento encarga a la Filmmakers Coop de Nueva York. La razón es que, al recibirlas totalmente desordenadas, decide rehacerlas a mano pegando con cinta adhesiva aproximadamente 600 empalmes de los más de 40.000 fotogramas. Jonas Mekas lo considera una “orquestración de blancos y negros” (1973: 74) que Conrad planifica primero en papel, disfrutando del máximo control de la imagen. Una vez más, siguen existiendo paralelismos no sólo formales, sino en el trasfondo de ambas obras estructuralistas, demostrando que *The Flicker* no se reduce a ser una versión de su antecesora. Una de sus cualidades más destacadas es que dura cerca de tres veces más que la de Kubelka, lo que le ayuda a transformarse en una experiencia más cercana a la psicodelia y a la hipnosis. La propia interpretación de Conrad sobre su obra resulta ser una experiencia que transporta al sujeto desde la realidad hacia un ambiente psíquico totalmente distinto. Por ello la considera una especie de película “de ciencia ficción” en la que “se experimenta el impacto completo de un traslado narrativo” (Conrad 2002), al ser transportado a un universo paralelo, totalmente abstracto. Juan A. Suárez lo denomina “una forma de iniciación en un estilo diferente de ver y escuchar” (2008: 80). En ese sentido, Conrad describe su trabajo como “un viaje alucinatorio a través de grutas insondables de pura disrupción sensorial” (citado en Suárez 2008: 79). En ciertas ocasiones, el autor considera *The Flicker* más una película que una

pieza artística; y en otras, una “obra artística alto modernista extremadamente efectiva” (Conrad 2002). A pesar de su asociación con la ciencia ficción y las alucinaciones, el autor asume que su obra nunca deja de pertenecer al entorno de lo abstracto. Pues precisamente “la ausencia de contaminación con el imaginario” (Conrad 1966) es el punto fuerte para captar la atención del público hacia el fenómeno intermitente, sin verse distraídos con otro tipo de representaciones.



Fotogramas y proyección de *The Flicker* (1966) de Tony Conrad

Aparte de la inspiración que experimentó en casa de Jack Smith, Conrad ya había tomado contacto con el fenómeno *flicker* en el campo de la neurofisiología y la neuroanatomía en un curso en 1959, que trataba sobre la Frecuencia Crítica de Fusión. Ésta se refiere al límite en el que una luz intermitente deja de fluctuar y aparece como un fenómeno continuado. Precisamente en la novela *La máquina del tiempo* el protagonista de Wells describe este punto de fusión: “mientras avanzaba con velocidad creciente aún, la palpitación de la noche y del día se fundió en una continua grisura; [...] La vista era brumosa e incierta” (Wells 2009: 38). La época alrededor de los años sesenta, muy dada a investigar estos fenómenos para profundizar en conocimientos relativos al sistema nervioso central, ofrece a Conrad un sugerente terreno para explorar. A partir de ahí, comienza a cuestionarse la posibilidad de alterar la cualidad narrativa del cine apostando por una gramática más compleja, lingüística y visualmente hablando, a través de la fenomenología *flicker*. Conrad entra en contacto con Sandor Rado, alumno de Freud y figura preeminente en el contexto del psicoanálisis americano, además de presidente de la Asociación Psiquiátrica Americana (American Psychiatric Association). Rado explica a Conrad que, durante la primera guerra mundial, el tratamiento a base de efectos lumínicos intermitentes que aplica a aquellos que padecen el síndrome de estrés postraumático resulta exitoso. Sin duda un tratamiento mucho más humano y procedente que las descargas del *electroshock*. De esta forma, la aplicación del efecto *flicker* y el uso del estroboscopio extienden su actividad en el campo de la neurología. Aunque estudios anteriores confirman las alteraciones del funcionamiento del cerebro derivadas

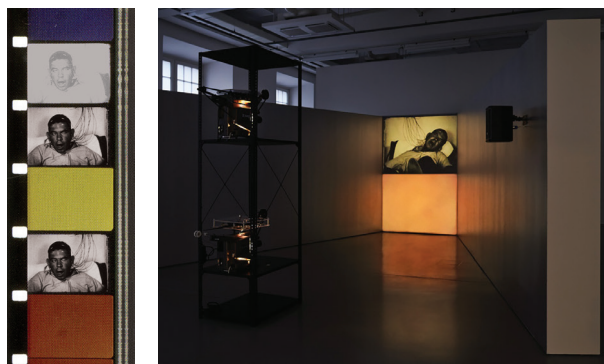
del parpadeo luminoso, en la época de 1960 se llega a establecer una relación entre la Frecuencia Crítica de Fusión y ciertos desórdenes nerviosos. El estroboscopio se aplica entonces como instrumento de estimulación lumínica, para, a través del registro de las ondas cerebrales, investigar, por ejemplo, la epilepsia. Esta enfermedad, cuyo nombre equivale a “sorpresa” en griego (Bousquet citada en Virilio 1998a: 7), aparece debido a la descarga hipersincrónica de un conjunto de neuronas, que da lugar a las crisis epilépticas. Un dato curioso es que la misma película *The Flicker*, sin créditos ni advertencias, sirve para el estudio de psicología experimental conducido por Jetta Bernier, una estudiante (*bachelor's degree*) de la NYU, quien pidió a Conrad la película para utilizarla en sus investigaciones.

El vínculo entre epilepsia y *flicker* hace que Conrad consulte a la Asociación Americana de Epilepsia (American Epilepsy Association) cuando se decide a presentar públicamente su trabajo. Conrad les plantea sus dudas acerca de la conveniencia de anteponer a la película un aviso sobre su contenido, con el objetivo de prevenir a todos aquellos que padecieran epilepsia fotogénica y evitar así desencadenar ataques por el visionado. Pero, sorprendentemente, desde esa institución consideran el aviso contraproducente. Lo razonan desde el punto de vista de que, aun tratándose de un desorden neurológico con ataques en los que el individuo pierde el control de sí mismo, la epilepsia venía siendo percibida socialmente como una enfermedad inofensiva, incluso romántica. A finales del siglo V o comienzos del VI a.C. aparece como *la enfermedad sagrada* en un texto hipocrático y, de hecho, se sabe que grandes conquistadores como Alejandro, César, Aníbal, sufren este desorden. Durante el siglo XIX vuelve a cobrar protagonismo y, según Virilio, ocupa un lugar central en la dicotomía entre lo mágico y lo científico. Étienne Jules Marey, además de congelar la dinámica de elementos en movimiento con su fusil fotográfico, opta por captar hacia 1876 enfermos de epilepsia en la Salpêtrière, así como más tarde lo hará Albert Londe, paralizando en sus instantáneas el compulsivo movimiento de los ataques. Algo que Paul Sharits también utiliza cerca de un siglo después en su obra *Epileptic Seizure Comparison* (1976), donde imágenes de ataques epilépticos se alternan con el parpadeo que Conrad advertía como posible origen de las crisis en *The Flicker*. A tenor de la relación entre *flicker* y epilepsia, Michaud nos recuerda cómo a últimos de los años noventa el temor a despertar la epilepsia masivamente surge a raíz de ciertos casos en los que dibujos animados conocidos como Pokémon provocan ataques epilépticos a niños japoneses mientras ven la televisión.<sup>400</sup> Será

400 El 16 de diciembre de 1997 tiene lugar la única emisión del 38º episodio de la serie *Pokémon* en Japón “Dennō Senshi Porygon” (“El soldado computarizado Porygon”). A raíz de la rápida sucesión alternada de rojo y azul, y la intensidad del brillo de sus efectos, que parpadean a 12 Hz de frecuencia, se detectan alrededor de 700 casos de telespectadores, la mayoría niños, que acuden al hospital con síntomas como convulsiones, náuseas y visión borrosa. Alrededor de 150 personas ingresan en el hospital y se les diagnostica un ataque de epilepsia desencadenado por los efectos ópticos del episodio. Tras este suceso, antes de cada episodio de



entonces cuando Conrad y su *The Flicker* vuelvan de nuevo a ser actualidad.



Fotogramas y proyección de *Epileptic Seizure Comparison* (1976) de Paul Sharits

La epilepsia, y hablo desde el punto de vista de la ‘crítica’ y no de la ‘clínica’, puede ser inducida por factores muy diferentes, como ensimismamientos, somnolencia derivada de patrones rítmicos repetidos, o bien por intensos esfuerzos intelectuales. La llamada epilepsia fotogénica, en cambio, se genera por intensos ritmos lumínicos intermitentes y regulares. En este último caso, y dado el carácter placentero de la enfermedad (pues los afectados testimonian un estado de felicidad inexplicable justo antes de que se desencadene el ataque), los niños, más propensos a sufrir esta enfermedad, son capaces de autoinducirse sus propios ataques en una especie de onanismo. Simplemente mirando al sol y agitando sus manos delante de los ojos será suficiente para desencadenar las crisis. De todo ello se deduce que la epilepsia puede provocarse y manipularse al antojo del enfermo, dominando, en cierto sentido, el paciente a la enfermedad, a la inversa de lo que viene siendo la norma en las patologías. Virilio apunta además que Blaise Pascal, quien estaba al tanto de ese posible control, “sabía por experiencia que la facultad de sentir, o sea el sentimiento estético, está en el centro del desencadenamiento epiléptico” (Pascal citado en Virilio 1998a: 34-5). Quizá por esa acentuación de la experiencia, Ian Curtis, el vocalista de los Joy Division –afectado también por esta enfermedad– se sumía en una especie de trance en escena acompañado de semejantes movimientos espasmódicos. Muy lejos de definirse con fluidez, éstos acompañaban íntimamente sus canciones, entre las que, recordemos, estaba aquél estribillo de su canción Digital que rezaba así: “*I feel it closing in, I feel it closing in, Day in, Day out, Day in, Day out*”. Curtis en escena se transformaba en un hombre que parecía alcanzar una especie de éxtasis moviéndose compulsivamente con su música. Un verdadero

---

series definidas como ‘anime’, entre las que se incluye ésta, aparecía la advertencia: “Cuando mires anime en la televisión la habitación no tiene que estar oscura y no te acerques mucho al televisor” ([www.cnn.com/WORLD/9712/17/japan.cartoon/](http://www.cnn.com/WORLD/9712/17/japan.cartoon/)).



ataque estético autoinducido que también derivaría en crisis epilépticas reales y en vivo. Es ahí donde las palabras de *Digital* cobran quizá más sentido: siente aproximarse el día y la noche, la luz y la oscuridad. Un lenguaje binario, *day in, day out*, de blancos y negros que a su vez acompasa un código de unos y ceros que se extiende en la época de principios de 1980. Una era digital, como bien presenta el título de la canción, que se aproxima a un ritmo cada vez más vertiginoso.

La posibilidad de que de los afectados de epilepsia se autoinduzcan un ataque al conocer los efectos de *The Flicker* de Conrad conduce a la Asociación Americana de Epilepsia a intentar disuadir al artista de colocar la advertencia al comienzo de la película. Justifican al respecto que, más que un aviso, supondría una especie de invitación a experimentar las crisis, por lo que probablemente provocaría más ataques en vez de impedirlos. Aun así, Conrad decide mantener su advertencia y desde la primera proyección de la película en 1966, el autor sólo sabe de un caso en el que ocurriera un ataque en una sala. Eso sí, lo que parece provocar a numerosas personas, y ese ha venido siendo su principal problema, es una migraña fotogénica que se identifica por el dolor de cabeza y las náuseas. Un precio que una gran cantidad de espectadores tiene que pagar por sondear esas “grutas de disrupción sensorial” (Conrad citado en Suárez 2008: 79) a las que transporta la película.<sup>401</sup>

Pasemos ahora a nuestra tercera referencia dentro del Flicker Film. Un estudiante de artes plásticas y diseño, Paul Sharits, realiza en 1966, mientras todavía cursaba su grado de diseño en la Universidad de Indiana, sus primeras aportaciones al género: *Ray Gun Virus*, *Word Movie* y *Piece Mandala/End War* (todas del mismo año). Es entonces cuando, para su sorpresa, leyendo la columna de Jonas Mekas “Film Journal” en *The Village Voice*, descubre que Tony Conrad acaba de realizar *The Flicker*. Esto le lleva a descubrir a su vez el trabajo de Kubelka, asombrándose de comprobar la convergencia entre sus tres respectivas trayectorias. Al margen del paralelismo de su obra con estos últimos, Sitney atribuye la sensibilidad con la que incluye sus secuencias aceleradas a la influencia de Robert Breer (con obras como *Recreation* –1956– y *Blazes* –1961–).<sup>402</sup> Pese a tener evidentes y numerosos puntos en común con los trabajos de Conrad y Kubelka, la diferencia más obvia es que mientras estos trabajan el *flicker* en blanco y negro, Sharits introducirá, en cambio, un mayor rango cromático en esta técnica, convirtiéndolo así en un

401 Quizá podamos establecer entonces una relación entre esta migraña fotogénica producida por la rápida sucesión de *The Flicker* y la experiencia de aquellos que viajaban por primera vez en tren: “Cuando se proyectó abrir en Baviera la primera línea férrea, la facultad de medicina de Erlangen dictaminó en su informe...: la elevada velocidad produce... enfermedades cerebrales, e incluso la mera vista del tren pasando a toda velocidad puede provocarlas, por lo que es conveniente al menos, colocar a ambos lados de la vía una valla de cinco pies de alto” (Friedell citado en Benjamin 2005: 433).

402 Información extraída del texto de presentación del ciclo “The Avantgarde Film Tuesday Series at the Jewish Museum 1968”, hallada en los archivos del MoMA.

rasgo de autor. Sitney defiende que esta aportación cromática al parpadeo fílmico extiende más allá de Conrad las “fuertes articulaciones” (2002: 361) inherentes a la obra de Kubelka y que por ello Sharits hizo “más que sus predecesores para desarrollar el potencial formal del *flicker film*” (2000a: 344). Este rasgo cromático definitorio de Sharits ya aparece, sin embargo, de la mano de George Brecht cuando en su obra *Two Durations* de 1961 alterna la proyección de luz verde y roja. Pero quizá su mayor precedente es Dwinell Grant, un pintor abstracto de Ohio que en 1943 realiza de acuerdo con la misma línea de Sharits una película experimental sin sonido de 2 minutos de duración llamada *Color Sequence* (la última pieza de una producción de cine experimental de tono abstracto que comienza en 1940): compuesta de breves sucesiones de monocromos de diferentes colores y siguiendo un patrón *flicker*. Esta obra es considerada por Michaud como la “primera experiencia de *flicker* puro” (2006: 123).<sup>403</sup> Si ahora reparamos en los puntos comunes, habremos de señalar la preocupación que Kubelka, Conrad y Sharits comparten por estructurar fotograma a fotograma sus trabajos, aunque en la rapidez del visionado ese orden pase forzosamente desapercibido para el espectador. Annette Michelson considera esta manufactura del cine independiente la consecuencia de que sus productores se vean forzados a ocupar un espacio “fuera de las fronteras que definen el sistema oligárquico” (1974: 22), dedicándose así a “la soledad artesanal de la iniciativa personal, emprendida bajo el desafiante marco de la organización industrial moderna” (ibíd.). A pesar de lo incomprensibles y repetitivas que aparentemente sus estructuras puedan resultar, Sharits apunta que siempre modifica su métrica ligeramente, por lo que “existe una gran variación interna que a su vez pone a prueba la habilidad para darse cuenta de esa variación” (Cathcart 1976<sup>404</sup>). En ese sentido, la actitud de Sharits se opondría a la de un Kubelka basado en la composición musical y en unas rígidas unidades métricas. Pero lo que supondrá una diferencia mucho más marcada con respecto a las obras de Kubelka y Conrad es la inclusión de “eventos narrativos”, como los llama Rosalind Krauss (1976), entre los fotogramas cromáticos. Estos breves eventos, compuestos de imágenes representativas entre el resto de ráfagas cromáticas, funcionan como metáforas visuales que restan ‘pureza estructural’ al trabajo, alterando esa “ausencia de contaminación con lo imaginario” de la que Conrad (1966) se enorgullecía, y dando lugar a un género ambiguo, entre lo simbólico y lo abstracto. Por esta razón es por la que a la hora de analizar a Sharits dentro del fenómeno *flicker* más esencial, tomaremos como ejemplo principal, tal y como habíamos avanzado, la primera de sus películas: *Ray Gun Virus* (1966), caracterizada por prescindir de tales “eventos narrativos” (Krauss 1976).

403 Véase la descripción que hace de ella en *Sketches* (2006), pp. 123-124.

404 Al no estar numeradas las páginas de este catálogo, sólo daremos como referencia el año de publicación.

Fotogramas de *Ray Gun Virus* (1966) de Paul Sharits

En *Ray Gun Virus* fotogramas blancos y negros se combinan con toda una gama de colores proyectados muy brevemente (de uno a tres fotogramas), acompañada de una pista sonora que surge de la amplificación del sonido de la misma película al ser proyectada. Este trabajo supone una excepción respecto al resto de la trayectoria de Sharits, además de por su ausencia figurativa, por seguir una estructura más arbitraria y asimétrica que en piezas posteriores. Por lo que, quizá por esa razón, podría generar dudas a la hora de incluirlo en una supuesta trilogía histórica del Flicker Film más esencialista. En rasgos generales, dentro de este ‘núcleo duro’ del *flicker*, podríamos separar la técnica estroboscópica, donde incluiríamos a Kubelka y Conrad, de la del taquistoscopio,<sup>405</sup> que asociaríamos con Sharits. Este último define los estallidos cromáticos de su pieza como “fosfenos de ojos abiertos” (*open eye phosphene*) (Cornwell 1971: 58), entendiendo por fosfeno aquél fenómeno por el que se es capaz de distinguir formas y colores con los ojos cerrados: patrones geométricos o simplemente abstractos, de diferentes colores, formados en el córtex visual. Esta visión interna puede aparecer por causas diversas: desde un frotamiento de los párpados, hasta por la incidencia alternada de una potente luz sobre los ojos. Con un tipo de producción como la de *RGV*,<sup>406</sup> Sharits apuntaría a exteriorizar esa visión interna, transformándola en una experiencia común para todos los espectadores. Esa pieza representa la faceta de los trabajos de Sharits más reconocida por Rosalind Krauss, quien recalca que “es en su capacidad de abstracción donde creo que se encuentra la fuerza de Sharits” (1976). Lejos de representar un *The Flicker* coloreado o un *Arnulf Rainer* cromático, esta obra inauguraría la serie de parpadeos de color que realizaría ese

405 Aparato utilizado en psicología y relacionado con la publicidad subliminal que proyecta *flashes* cortos de imágenes de diferente naturaleza sobre el paciente.

406 Acrónimo de *Ray Gun Virus*.

mismo año (*Word Movie*, *Piece Mandala/End War*) y que culminaría en obras más conocidas, como *N:O:T:H:I:N:G* y *T,O,U,C,H,I,N,G*, ambas de 1968.



Fotogramas de *N:O:T:H:I:N:G* (1968) y *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), de Paul Sharits

A diferencia de *RGV*, la mayoría de éstas seguirán un patrón simétrico, con un centro claramente definido. Una estructura circular similar a la del mandala, dada la influencia que la filosofía oriental ejerce en el autor. Teniendo en cuenta ese patrón circular, la primera parte hasta llegar al centro se reflejará en la otra parte que sigue a partir de ahí, invertida. A lo largo de esas dos partes incluye ciertas imágenes representativas y simbólicas con las que salpica el parpadeo cromático de fotogramas. Pero no todas sus obras funcionan con idéntica estructura, sino que cada una guarda su propia proporción de ‘narratividad’ en las imágenes.

Así, en *Piece Mandala/End War* (1966) alterna imágenes de sexo y violencia con palabras como ‘Peace’ o ‘War’ entre los *flashes* de color, sumando también ruidos abstractos y sonidos figurativos (como diálogos y música). En *Word Movie* (1966), las palabras o títulos se alternan con los parpadeos. *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) muestra al mismo hombre tanto siendo arañado por las uñas pintadas de una mujer, como sosteniendo su lengua entre unas tijeras abiertas, a la vez que incluye un primer plano de un ojo que está siendo operado y planos de genitales femeninos y masculinos durante el coito. Todo ello alternado con bucles en los que se repite la palabra ‘destroy’. *N:O:T:H:I:N:G* (1968), en cambio, es el que incluye más fotogramas monocromos (y, por tanto, menos imágenes representativas) después de *RGV*. Dedicado a Stan Brakhage, es el trabajo más conocido de Sharits. Sitney lo considera el mejor ejemplo del Flicker Film del artista, pues, según él, “abre el campo para el cine estructural con una base *flicker*” (2000a:

345). En él aparecen una silla y una bombilla que aluden a la figura del espectador y a la alteración de su conciencia: la silla se cae y la bombilla gotea. Imágenes todas salpicadas por el sonido de un teléfono, una melodía entrecortada, el gotear de un líquido, más lo que Sitney identifica lo que podría ser “un código telegráfico, un castañetear de dientes o el *click* plástico del repentino cambio de canales en la televisión” (*op. cit.*: 345). En su caso, tanto los sonidos como las imágenes figurativas puntúan el decurso de una pulsación cromática, alternando o subrayando la discontinuidad visual. Aunque, en este aspecto, sin duda destaca el papel de aquellas imágenes impactantes que por su carácter, en su mayoría agresivo, punzan al espectador mientras la sucesión cromática de fotogramas le bombardea a otro nivel. Puede que, en ese sentido, Sharits también se haya visto influenciado por la filosofía Zen, que utiliza elementos anti-rationales para producir algo así como destellos de conocimiento. Si el pensamiento o el reconocimiento se detienen en una zona llena de tensiones, algo que además enlaza con las imágenes dialécticas benjaminianas, la puntuación de sus películas mediante imágenes figurativas respondería a este patrón. Una obra de Sharits donde también se evidencia esta puntuación aunque, esta vez, compuesta por monocromos, es *Shutter Interface* (1975). Su sonido, generado por ondas alfa de alta amplitud, coincide con la aparición de un único fotograma negro que separa sucesiones de color que ocupan de 2 a 8 fotogramas de duración. La relación entre sonido e imagen es directa y sirve para interrumpir en ambos planos, visual y sonoro, un cromatismo mudo. Aparte de estar presente en la imagen y el sonido, la intermitencia de Sharits queda implícita incluso en los títulos de sus piezas, donde la puntuación marca un ritmo diferente e incluso anticipa visualmente la estructura de la obra: *N:O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,-C,H,I,N,G* (1969) y *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:SECTIONED* (1970).

Rosalind Krauss, partidaria del carácter abstracto del trabajo de Sharits, sostiene que aunque obras como las nombradas anteriormente contengan fragmentos narrativos, la textura predominante la componen fotogramas parpadeantes. Es precisamente en la alternancia de esas ráfagas cuando las pulsaciones luminosas establecen para Krauss (1976) la estructura de estas películas. De esa manera, Sharits, aunque todavía ‘contaminado’ por elementos representativos, se dejaría llevar tanto por lo abstracto como por lo simbólico.

El análisis de las obras de estos tres artistas revela la existencia de una constante que atraviesa la producción de todos ellos: la presencia de la imagen fija ocupa la misma importancia que la de la imagen en movimiento, hasta el punto en que se hace difícil discernir a cuál de esas naturalezas pertenece. Este rasgo se distingue perfectamente cuando, tal y como apunta Michaud, tanto Sharits como Kubelka exponen (físicamente) las películas fílmicas de las mismas obras fílmicas que proyectan,



dando lugar a “una experiencia completa de la película” (Michaud 2006: 123). En el caso de Sharits, Krauss define su producción como la combinación de quietud y movimiento: “pues el *flicker* se queda a medio camino entre la referencia a la película fílmica inerte, un objeto inanimado de fotogramas diferenciados y el movimiento causado al desdibujar la distinción entre cada fotograma, por la acción de la velocidad” (1976). Thoreau Bruckner, destaca como la propiedad principal de la obra de Conrad “hacer visibles las etapas entre una visión de las cosas estática, fija, y otra en movimiento, cinemática” (2008b: 67). Y, por último, señalaremos que Sitney apunta del efecto *flicker* en la obra de Kubelka que “es el vehículo para alcanzar sutiles distinciones en el estatismo cinemático en medio de la velocidad extrema que puede ser presentada con el propósito de generar reacciones psicológicas y aperceptivas en sus espectadores” (2002: 288).

### **2. a. III. La recepción del Flicker Film**

Kubelka es muy consciente de atraer la mirada del público hacia su trabajo e intenta conservarla el mayor tiempo posible. Lucha así contra el hecho de que sentarse y sentirse interesado por la proyección no es una disposición natural del hombre. La película debe perseguir su propia supervivencia en un plano perceptivo, ya que, según el artista, “el público que se sienta allí sólo permanecerá atento a las cosas en las que esté vitalmente interesado o únicamente te dará una cierta cantidad de tiempo” (Kubelka 2000: 287). Por eso, Kubelka se muestra muy consciente de cada una de las posibilidades que tiene a su alcance para comunicarse: 24 por segundo. Pretende no desperdiciar ni una sola oportunidad visual o auditiva, por lo que trabajar de fotograma en fotograma es una manera de valorar profundamente cada momento en que alguien percibe su obra. De alguna manera, el artista aspira a conseguir de sus espectadores la misma acogida con la que la tribu africana de los Nuer esperaba y celebraba la puesta de sol: en éxtasis. Pues, “El éxtasis no es un mito; el éxtasis puede ser fabricado, construido” (Kubelka citado en Mekas 1971). Por esa razón, Sitney señala que Kubelka crea *Arnulf Rainer* “como una definición del cine a la vez que como un generador de éxtasis rítmico” (2002: 288). Pero no sólo esta película, sino que, por extensión, el cine de Kubelka pretende pasar de lo estático de cada fotograma a lo extásico del visionado (Sitney *op. cit.*: 285-289 y Sitney 2000b: 288). Su objetivo es retener al espectador en su butaca mientras considera la película algo tan esencial como el paso del día a la noche, fascinándonos con aquello que nos da a percibir. Podríamos pensar entonces que la sucesión de luz y oscuridad, de blancos y negros, ligada a un profundo sentimiento de placer en lo que precede al trance epiléptico, se desarrolla en un sentido similar al del placer estético desencadenado por el Flicker Film.

Pese a la importancia que vuelca en los fotogramas, Sitney (2000a: 343-344) discrepa del hecho de considerar un cine estático al de Kubelka, ya que, en ese supuesto, no debería haber clímax y la obra seguiría una línea uniforme. Algo a lo que las sorpresas y el ritmo sincopado de *Arnulf Rainer* no se adaptan en absoluto. Por otra parte, la reacción de la mayoría del público tampoco es extásica. Kubelka (2000: 291) cuenta que la gente suele pensar que sus películas son muy extrañas y que es difícil distinguir el principio del final. Debido a esto, el artista fomenta la repetición de sus trabajos (Kubelka *op. cit.*: 288). Para ello, recomienda en una nota en el Film-Makers Cooperative Catalogue que cada película sea proyectada dos veces, e incluso distribuye la película incluyendo dos copias en cada rollo. Sin embargo, una vez asumida la imposibilidad extásica de su cine, ¿cuál es realmente el objetivo que persigue Kubelka? Según él, “ganar distancia respecto de la existencia entera” (Kubelka *op. cit.*: 286/ Sitney 2002: 291). Algo, como veremos, muy diferente a otros propósitos del Flicker Film.

Conrad, desde su experiencia en casa de Jack Smith, relaciona el efecto *flicker* antes de hacer sus películas con la posibilidad de provocar alucinaciones y efectos hipnóticos, o lo que es lo mismo: “el placer de ver cómo falla nuestra propia percepción” (Thoreau Bruckner 2008b: 67). Hecho que con la aplicación experimental del estroboscopio, ya se había comprobado mucho antes y que incluso ya vislumbró Edgerton, su creador a nivel industrial, cuando según su biografía:

[...] incluso cuando se usaba para una observación directa, los efectos estróscópicos eran deslumbrantes e hipnotizantes. Cuando se sincronizaban [los efectos estróscópicos] con una cámara con una apertura de alta velocidad emprendían una vida creativa por su propia cuenta y su aparente hechicería se volvía todavía más seductora (Collins 1994: 26).

De igual manera, la película *The Flicker* hace caer al espectador en una especie de trance, tal y como Sandor Rador, el colaborador de Freud, le señala a Conrad cuando asiste a una de sus proyecciones. A partir de ahí, Conrad constata cómo esa extraña paralización del público sucede en cada proyección. Una reacción que no deja de establecer paralelismos con el trance epiléptico, en tanto que éste “no se trata ya de tensión o de atención, sino de suspensión pura y simple (por aceleración), de desaparición y reaparición efectiva de lo real, de separación de la duración” (Virilio 1998a: 22-23). Conrad atribuye esa “completa receptividad hacia el efecto de parpadeo” en su obra a “la ausencia de contaminación con el imaginario” (1966). Pues, según él, la mayoría de las representaciones en las que la intermitencia se combina con otra imagen (como en las obras de Sharits) no puede dar lugar a una concentración tan efectiva. A este efecto, público y crítica compararían gran parte de obras *flicker* con los efectos alucinógenos de las drogas, especialmente las del LSD, abundantes por aquella época.



Thoreau Bruckner señala que los cuerpos del público durante ese trance pulsan tanto como la pantalla de proyección, por lo que la obra sería capaz de sincronizar el parpadeo proyectado con un ritmo interno en el espectador: “no es sólo interno sino también externo, al mismo tiempo privado y público, personal y político: discontinuo, turbador, disruptivo” (2008b: 71). Gidal, en ese sentido, afirma desde el punto de vista del género que “Cada película no sólo es estructural, sino también estructurante” (1976: 3). Pues, para este autor, el visionado de las piezas estimula la autoconciencia, que, a su vez, conduce a la reflexividad o autorreflexividad. Todas las consideraciones parecen apuntar que se trata de un cine del tipo al que Sitney denomina “cine meditativo” (2000a: 345). Thoreau Bruckner añade que este cine puede ser capaz de “arrojar luz en la consciencia del tiempo” (*op. cit.*: 67). Y Michaud opina que “aisla al espectador en la experiencia solipsista de una visión sin objeto” (2006: 133). En ese sentido, el ‘espectador meditativo’ que Sitney sitúa durante estos parpadeos acelerados se relaciona ambiguamente con el “espectador pensativo” que Raymond Bellour (2002: 79) sitúa en el contexto cinematográfico, pues esta categoría define a un espectador que precisamente reflexiona en la pausa de la imagen en movimiento.<sup>407</sup> Al parecer, la agitación de las imágenes *flicker* finalmente causaría el mismo efecto reflexivo que su contrario, la pausa. Algo no tan descabellado si pensamos cómo las investigaciones del doctor Oliver Sacks (1990) acerca de un tipo de parálisis, la encefalitis letárgica, sacan a la luz que ésta deriva en realidad de un tipo extremo de la enfermedad de Parkinson. En ese caso (también), movimiento y parálisis, además de ser contrarios, también se dan la mano. La atención meditativa alcanzada por *The Flicker*, es la misma a la que aspira *Arnulf Rainer* sin, al parecer, conseguirla, dada la irregularidad estructural de esta última obra. Sin embargo, la experiencia del trance, como señala Thoreau Bruckner, puede suponer un placer y un riesgo al mismo tiempo. El riesgo del espectador de perderse en ese espacio alucinatorio y de quedar anulado por aquello que contempla, fuera de sí, sin ser consciente de sí mismo, tal y como ocurriría en un estado de ensimismamiento. Puede que entonces el espectador se deje hacer desaparecer, como el viajero de *La máquina del tiempo*, al dejarse sustraer en los vacíos de la intermitencia lumínica mientras se proyectan sobre él.

Por último, Sharits se deja influir por la cultura oriental y enfoca sus trabajos hacia una reflexión contemplativa. En función de ello, Sitney declara que su

407 Esta pausa a la que se refiere Bellour, a diferencia de la interrupción dentro del cine narrativo en forma de “efectos de suspensión, paradas, cambios bruscos dentro de la ficción” (Bellour 2002: 79), tiene que ver con la detención sobre el fotograma o sobre la foto dentro del mismo flujo de la imagen en movimiento. Bellour detecta esta parada en la imagen dentro del mismo flujo fílmico en el contexto del cine experimental que surge tras la II Guerra Mundial (el neorrealismo, la *Nouvelle Vague*). Sus interrupciones, en todo su elenco de variedades, constituyen para él una abstracción que abre la puerta a la posibilidad de un tiempo otro dentro de la imagen.

obra “moldea la atención de sus espectadores” (2002: 361) y “aspira a inducir cambios en su conciencia” (Sitney *op. cit.*: 360). Los préstamos orientales quedan patentes en obras como *N:O:T:H:I:N:G*, donde, como antes hemos señalado, la sucesión de colores se asocia con la estructura de los mandalas. Esta pieza en particular se basa parcialmente en el Mandala Tibetano de los Cinco Budas Dhyani, aquél que conduce al máximo nivel de conciencia interior. Sin embargo, Sharits dice estar más interesado en el mantra que, al contrario que el mandala y el yantra, se halla libre de todo símbolo. Sea de uno u otro modo, todos sus trabajos tienen que ver con la meditación y el autor compara la percepción de sus piezas con una “contemplación reflexiva” conseguida al “mirar luciérnagas o agua fluyendo sobre una presa, algo que permanece en movimiento. Una fogata o una vela, se transforma, pero no cambia de forma dramáticamente” (Sharits citado en Cathcart 1976). Al elegir el ejemplo de la hoguera y la vela, Sharits nos remite al origen del término *flicker*, empleado en su día para describir esos movimientos. Pero esta relación con la naturaleza también recuerda a las “leves fascinaciones” de “La teoría de la recuperación de la atención” (ART: *Attention Restoration Theory*) desarrollada en los años ochenta por los Kaplan, y de la que ya hablamos en el capítulo III de esta tesis.<sup>408</sup> Parece ser entonces que el estado de concentración que describen tanto la teoría ART como Sharits se corresponde con un espacio de ensimismamiento: una ruptura temporal en la que el espectador permanece absorto ante lo contemplado. El sujeto consigue ver más allá de lo que tiene delante, penetra en un mundo interior a través del portal al que equivale bien el objeto sobre el que se concentra, bien la pieza artística. Es por ello que Jonas Mekas diría de *N:O:T:H:I:N:G*:

[...] Te ves atraído a un mundo de color, tus sensaciones de color se expanden, se enriquecen. Te das cuenta de los cambios, de los tonos presentes en tu propia realidad cotidiana. Tu visión está cambiada. Comienzas a ver luz a tu alrededor. Comienzas a pensar sobre la luz. Tu rango de experiencia se expande. Ganas una nueva perceptividad. Te has convertido en un ser humano más rico (Mekas 1969)<sup>409</sup>

Pero lo cierto es que no hay que olvidar que en la obra de Sharits no todo son sucesiones de planos de color. Sobre las imágenes cromáticas instala otras figurativas perfectamente reconocibles, que la mayoría de las veces provocan un *shock* en el espectador por su contenido violento. De esta manera, el colchón meditativo tejido por la composición cromática se interrumpe drásticamente punzando al público e impidiendo que se pierda en sus meditaciones o alucinaciones, como sí ocurría en el *The Flicker* de Conrad. Lejos de transportar hacia

408 Véanse al respecto las páginas 350 y 351.

409 Extracto de un texto perteneciente a los fondos del MoMA. Aparece en *The New York times encyclopedia of film*, vol. 1.

la iluminación, declara Juan A. Suárez, las piezas de Sharits “dirigen hacia la implosión y el colapso”, pues, “en su caso, el parpadeo, el bucle y el ruido son puramente percusivos” (2008: 80-81). Esta es la razón por la que hemos elegido *Ray Gun Virus* como obra representativa del Flicker Film de Sharits: mucho más cercana que el resto de su producción a los efectos de *The Flicker* de Conrad y a las aspiraciones de *Arnulf Rainer* de Kubelka. Pero lo cierto es que, una vez tratadas las obras de los tres autores más representativos de este movimiento, parece que tanto las pretensiones extáticas de Kubelka, como las intenciones meditativas de Sharits harán aguas, aunque no por ello dejen de tener valor en muchos otros aspectos. Al parecer, tan sólo Conrad con *The Flicker* lograría los objetivos de los otros dos autores: acercar al público a un estado de trance.

## 2. a. IV. Más allá del flicker estructuralista

Levantemos ahora la mirada más allá del flicker estructuralista. Y, para ello, volvamos al origen de todo esto: al blanco y al negro, al día y la noche. Del lado de la luz tenemos obras como la de *Zen for Film* (1962-1964) de Nam June Paik, contemporánea al Flicker Film, a la que podríamos considerar un *Arnulf Rainer* sin noches. Ejemplos posteriores, como *Blindfold* (2002) de Anri Sala también se sitúan en un terreno luminoso: vídeos de paneles de publicidad metálicos vacíos, dispuestos para reflejar la luz del sol al atardecer (justo ese momento extático tan valorado por Kubelka). Otra obra en esa línea es *The Mirror* (1998) de Doug Aitken: una serie fotográfica de rótulos luminosos vacíos, donde destaca el fluorescente que hasta entonces ocultaba la imagen. Y, cómo no, aludiremos a la impactante claridad de la serie fotográfica de Hiroshi Sugimoto *Movie Theaters*, y a su variante *Drive-in Theatres* (desde la segunda mitad de la década de 1970). Imágenes donde la película proyectada sobre la pantalla de cine queda condensada en un blanco absoluto, gracias a la apertura del obturador de la cámara durante todo su transcurso.



Imágenes de la proyección de *Zen for film* (1964) de Nam June Paik y fotografía de la serie *Movie Theaters* de Hiroshi Sugimoto

De las pantallas de *Theaters*, que contienen todos los *instantes* de cine, pasemos ahora al lado de la oscuridad dentro del mismo ámbito cinematográfico con *Inexistent Time* (2008) de PAK Sheung Chuen. En esta obra, todos los *momentos* que habitan “el oscurecido intervalo entre fotogramas” (Thoreau Bruckner 2009: 126-7) de una película china cualquiera (pues Chuen no informa de su título) se recortan y se reúnen en otra película continua que sólo proyecta aquella oscuridad invisible del medio, ‘el entre-imágenes’, ahora aparente. *Empty Form* (2008), de Andrés Ramírez Gaviria, nos muestra también oscuridad, pero del lado del fotograma, por lo que esta vez nos hallaríamos ante un *Arnulf Rainer* sin días. En esta obra, un perpetuo negro acontece proyectado como cine mientras la voz de Kazimir Malevich recita su ensayo titulado “El artista y el cine” (1926), donde apuesta por la inclusión de un cine abstracto. Con ella, Gaviria establece un puente entre el mítico *Cuadrado negro* (1915) de Malevich y el cine, e incorpora al fotograma la imagen oscura que ocupa ‘el entre-imágenes’.



Instalación de *Inexistent Time* (2008) de PAK Sheung Chuen

Ambos extremos, luz y oscuridad, están de nuevo presentes en el último proyecto de Kubelka: *Monument Film* (2012). En él, tanto *Arnulf Rainer* (1960), como su versión inversa, *Antiphon* (2012), se hacen visibles sobre la misma pantalla mediante distintos proyectores. Uno de los resultados de este experimento —en el que se sumarían los elementos de la primera pieza a su inversa posterior según la operación:  $(1+0)+(0+1)$ —, al menos en teoría, es una continua proyección blanca a la que se le suma una sonoridad continua de ruido blanco  $(1+1)$ . En cambio, otro resultado de este proyecto reúne tres paneles donde se exponen físicamente las películas fílmicas: en el panel de la izquierda: *Arnulf Rainer*, en el de la derecha: *Antiphon*. El panel central lo ocupa una superposición de las dos películas, consiguiendo un negro, en teoría total, gracias a la suma de los acetatos de ambas películas y, por otra parte, un silencio absoluto  $(0+0)$ . De este modo, lo que antes había venido siendo la alternancia de luz y oscuridad, de ruido y sonido en *Arnulf Rainer*, en este nuevo proyecto se convierte bien en la suma de luz y ruido  $(1+1)$ , como en la proyección; bien en la suma de oscuridad y silencio  $(0+0)$ , como en los paneles. Un desenlace del que resulta la separación de los elementos esenciales constitutivos de su primera obra maestra y reconduce al origen de la obra: el blanco

y el negro, la luz y la oscuridad. Lo que equivale a una sustracción conseguida, paradójicamente, a través de la adición tanto de luz, como de película fílmica.



Peter Kubelka posando delante de *Arnulf Rainer* (1960) y de *Monument Film* (2012)

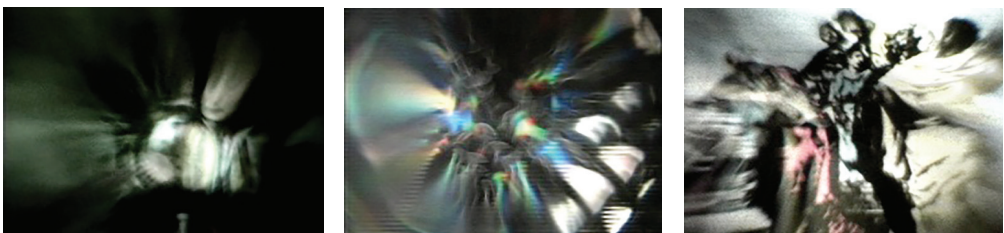
Podríamos encontrar nuestra propia antítesis de la obra de Kubelka, en la gradual obra de Roman Opalka *1965/1-∞*, un único proyecto de por vida comenzado en 1965 mediante el que registra el paso del tiempo siguiendo una serie aritmética de números con diminutas cifras blancas sobre lienzos, llamados *Details*. Los soportes comienzan con el negro de fondo, pero a principios de los setenta Opalka decide añadirles un 1% de blanco cada cierto tiempo, con lo que calcula alcanzar el blanco sobre blanco con el número 7.777.777. Como prevee el artista, finalmente no concluirá su obra y apunta el 5.607.249 como último número, al morir en 2011. La sutil gradación de los grises de Opalka, que se corresponde en realidad con la progresión de una vida, se elimina por completo en el abrupto cambio entre el blanco y negro de las obras *Flicker*, donde la sucesión continua de cortes imprime una aceleración (casi) insostenible a la imagen. Si a principios de la modernidad Simmel identifica que “Nuestro ritmo interno exige períodos cada vez más breves en el cambio de las impresiones” (1988: 36), el parpadeo de este género no hace más que corroborar su ascendencia moderna. Cuando Ken Jacobs se refiere a la alternancia del *flicker* lo hace comparándolo con el hecho de “pintar polaridades absolutas de luz y oscuridad en el mundo”; así como también opina que “Colocar el blanco junto al negro lo hace más blanco y viceversa” (1998). Por lo que, según el artista, contrastar estas dos polaridades crea la impresión de emitir mucha más luz y vibración que las reales. De ahí que Jacobs también emplee la alternancia lumínica en sus proyecciones con el objetivo de que ese golpe entre extremos provoque un estallido de energía. Ya que, finalmente, parece que este juego de alternancia se basa en eso: la energía que se despiden en ella.

Lo cierto es que los fenómenos intermitentes como fundamentación artística han tenido continuidad desde y aparte de la categoría del *Flicker Film*. A veces inspirándose o derivando de ellas, como en posestructuralistas (también llamados estructuralistas de segunda generación) como Ken Jacobs, o simplemente continuando una línea trazada mucho antes de que los estructuralistas realizaran ese tipo de obras. Pero lo cierto es que, salvo por el *Flicker Film*, la intermitencia



lumínica ha seguido manifestándose más bien discretamente en el devenir artístico del siglo XX y XXI. Dentro de ese campo, podemos dar con las más diversas variaciones: desde el sutil parpadeo luminoso de diminutas bombillas de dispositivos electrónicos en modo ‘*stand by*’ en la obra *Constellation no. 3* (2009) de Chun Yun; hasta una continua intermitencia indistinguible del ambiente de las pistas de baile como en las *Light Wall Installations* (2001-2003) de Carsten Höller.

Retomemos, para empezar, la herencia del Structural Film, que se manifiesta en autores como Ken Jacobs, conocido por su experimentación con películas de principios de siglo XX, en concreto, por uno de sus trabajos más famosos: *Tom the Piper Son* (1969-1971). Pero, lo que estudiaremos de él en este apartado son obras como *Mountaneer Spinning* (2004), *Krypton is doomed* (2005) y *Spiral Nebula* (2005), donde, por encima de todo, priman los efectos lumínicos. En las tres se nos da a ver una imagen poco definida, que palpita continuamente sobre un fondo oscuro; aunque Sitney interprete esta intermitencia no como latido, sino como la agonía de un cuerpo moribundo. Una conclusión que se invierte en la película *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón, en la que su protagonista cree que cada persona está representada por una vela que titila, como una imagen vital. Por otra parte, esa misma interpretación de Sitney contraria al mismo Jacobs, que defiende que “el uso del *flicker* desprende energía” (1998) y, por lo tanto, no materializaría una pérdida vital. Todas esas obras de Jacobs son en realidad registros de *The Nervous Magic Lantern Performances*, creadas a partir de la manipulación del proyector cinematográfico. Estos eventos, según el catálogo de EAI (Electronic Art Intermix), “producen espacios de otro mundo y un imaginario sugestivo y cercano a la abstracción”.<sup>410</sup> Las definen adjetivos como “altamente estroboscópicas y alucinatorias” (ibíd.), por lo que continúan la estela de Conrad y Sharits.

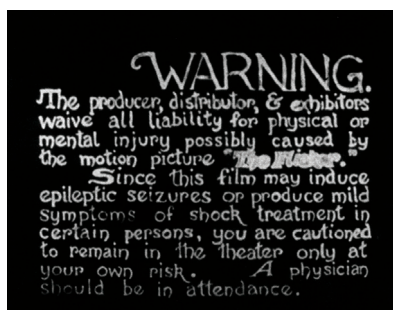


Fotogramas de *Mountaneer Spinning* (2004), *Krypton is doomed* (2005) y *Spiral Nebula* (2005), de Ken Jacobs

Una obra extremadamente similar a los vídeos de Jacobs es *My Missing GR Brain* (2002) de Phyllis Baldino, en la que la artista dice reflejar el progreso de un ataque de migraña a partir de una imagen no definida y que parpadea a distintas intensidades. Quizá Baldino haya querido recrear con este vídeo un

<sup>410</sup> <http://www.eai.org/title.htm?id=10774>.

ataque literal en el público, teniendo en cuenta las migrañas ópticas que Conrad detecta en el visionado de *The Flicker*, como consecuencia de la intermitencia lumínica prolongada, y que se hacen extensibles al del conjunto del Flicker Film. Al igual que este artista, Jacobs, consciente del efecto perjudicial del Flicker Film, presenta antes de cada una de sus obras (no sólo de las tres piezas que hemos nombrado antes, sino que la mayoría de su producción, de un carácter parecido) una advertencia similar que previene de posibles ataques epilépticos a sus espectadores: “ADVERTENCIA: Esta obra contiene pulsaciones lumínicas. No debe ser vista por individuos afectados de epilepsia u otros desórdenes.”

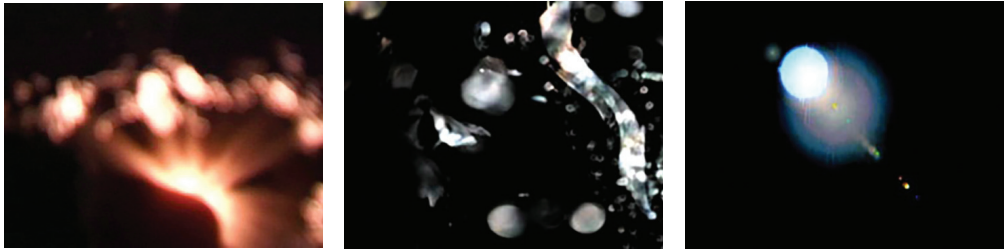


Fotograma de *The Flicker* (1966) de Tony Conrad

De hecho, si hubiera que hacer recuento de ‘obras peligrosas’ para el público epiléptico, Jacobs resultaría ser el autor más amenazante, ya que utiliza el efecto *flicker* como fundamento de prácticamente todos sus trabajos. Aparte de las obras más abstractas de este autor anteriormente citadas, existen otro conjunto en las que el mismo efecto sigue estando presente y cuyas imágenes provienen tanto de fotos estereoscópicas, como de películas en su mayoría de cine mudo de principios del siglo XX. En cuanto al primer grupo, Jacobs utiliza pares de imágenes estereográficas de finales del siglo XIX y principios del XX destinadas al uso del estereoscopio. Ejemplo de ello son piezas como *Hanky Panky January 1902* (2006), *The Surfing See of Humanity* (2006), *Capitalism: Slavery* (2006), *Capitalism: Child Labor*, (2006), *We Are Charming* (2007) y *Nymph* (2007). Jacobs las reactiva poniéndolas en movimiento a través de una sucesión continua y sin sonido, intercalando negros entre las imágenes que descomponen todo posible simulacro de movimiento, aportándole así un claro carácter de Flicker Film. En cuanto a las apropiaciones por parte de Jacobs de obra filmica (como aquella de Thomas Edison, Edwin S. Porter y otros anónimos), surgen piezas como: *New York Street-Trolleys 1900* (1999), *Razzle Dazzle* (2006), *New York Guetto Fishmarket* (2006) y *What Happened on 23rd St in 1908* (2009). alguna de ellas es en realidad el resultado de sus *The Nervous System performances*, donde utiliza varios proyectores, dos por lo general. En cuanto a su sonido, en la mayoría de



estas obras de Jacobs lo constituye el silencio, pero en algunas también el ruido de los mismos proyectores y algunos sonidos o músicas grabadas que ayudan, según el autor, a empapar al público del material proyectado. Otros trabajos, con imágenes de su entorno familiar y de similares características, son, por ejemplo, *Flo Rounds a Corner* (1999), *Hot Dogs at the Met* (2009) y *The Day Was a Scorcher* (2009). En estos dos últimos conjuntos, Jacobs incluye un variado elenco de manipulaciones, combinadas a su vez con el efecto *flicker* y un fondo sonoro silencioso.



Fotogramas de *My Missing GR Brain* (2002) de Phyllis Baldino, de *Blue Pole(s)* (2005) y de *1859* (2008), ambos de Fred Worden

Un declarado admirador de Jacobs: Fred Worden, le dedica una obra llamada *Blue Pole(s)* (2005), que se halla en la línea del grupo de obras abstractas y centelleantes del primero. Muy cercano en el tiempo a los posestructuralistas más conocidos como Jacobs y Michael Snow, Worden comienza a trabajar en los setenta, fundamentándose en la discontinuidad cinematográfica. *Blue Pole(s)*, aunque desprovisto de advertencia para los epilépticos, comparte muchos rasgos con el grupo de obras de Jacobs en el que se incluía *Kryptom is doomed*. En el vídeo de Worden, una entidad prácticamente irreconocible palpita sobre un fondo oscuro con la diferencia, esta vez, de que sus contornos se aprecian extraordinariamente nítidos. Pero no es la única obra de Worden que tiene que ver con la estética *flicker*. *1859* (2008), su obra más conocida, es una breve y silenciosa película que, en esta ocasión, dedica a Bruce McClure, un artista que, al igual que Jacobs, realiza performances manipulando proyectores de cine ante el público. En *1859*, Worden hace gala una vez más del *flicker effect*, pero lo representativo de esta obra es que los instantes lumínicos representan a la misma luz sobre un fondo oscuro en forma de un destello variado.

Dentro de ese mismo planteamiento en el que la propia luz es filmada, Takahiko Iimura ya había creado en 1971 su vídeo *Shutter*, donde registra la misma luz de la fuente cinematográfica (un proyector sin película) proyectada en una pantalla. Proyector y cámara comparten esta vez el mismo lugar frente a la pantalla de proyección: el primero arroja luz intermitentemente sobre ella y la segunda la recoge de igual manera. Mediante diferentes velocidades en el

proyector y en el registro de la cámara, consecuentemente, Iimura consigue diferentes velocidades en el efecto *flicker* de su proyección. Alrededor de la misma época, esa representación o utilización de la fuente de luz para generar el parpadeo aparece en otros artistas. Si en *Manipulating a Fluorescent Tube* (1969) en el suelo de su estudio Bruce Nauman ‘jugueteaba’ con un fluorescente encendido, aquel protagonista de anteriores y estáticas piezas minimalistas de Dan Flavin (como en *Diagonal of May 25, 1963 –1963–*), un año más tarde, Ernie Gehr graba un alineamiento de fluorescentes aportando un efecto *flicker* en *Serene Velocity* (1970). Lo hace en un largo y vacío pasillo de universidad desde la noche hasta el amanecer, lo cual nos remite, una vez más, a la alternancia de noche y día sobre la que se basa el *Arnulf Rainer* de Kubelka. El trabajo resultante aparece como un incansable desplazamiento provocado por el *zoom*. Desde aproximadamente la mitad del pasillo, Gehr aplica cada 4 fotogramas un *zoom* diferente. Comienza moderadamente y la diferencia de ritmo se extrema conforme el vídeo progresa, aumentando así la violencia de la imagen. En este caso, es la ilusión de movimiento y la alternancia de encuadres lo que, al variar la posición de las fuentes de luz y sus reflejos, da lugar a un fenómeno intermitente.

Un parpadeo luminoso mucho más sutil es el que presenta la obra de Chun Yun en la Bienal de Venecia en 2009: *Constellation no. 3*. Dentro de una habitación a oscuras, el espectador percibe toda una constelación de luces que palpan, provenientes de numerosos dispositivos colocados junto a las paredes o en el suelo de la sala, activados en un modo ‘*stand by*’. La obra de Yun amplifica la situación de cualquier ambiente doméstico, en el que luces de minúsculas bombillas y *leds* se apagan y se encienden incansables día tras día. Una convivencia desapercibida sale aquí a la luz o, mejor dicho, aparece en la oscuridad de una sala que se centra sobre ese estatus. Pese a la inactividad de los dispositivos, el modo ‘*stand by*’ señala que ésta sigue viva en un modo latente. La temática del pulso natural aparece en obras de otros artistas como Rafael Lozano Hemmer. En su caso, y aumentando considerablemente la escala, encontramos *Pulse*, cuya denominación varía según el lugar de instalación: *Pulse Room* en Puebla, México (2006); *Pulse Front* en Toronto, Canadá (2007); *Pulse Park* en Madison Square Park, en Nueva York (2008). Tomemos como ejemplo uno de los de mayores dimensiones: *Pulse Park*. Lozano Hemmer instala en el Madison Square Park un perímetro de 200 focos PAR de gran potencia y ángulo reducido, que proyectan a base de luz el latido del corazón de todos aquellos transeúntes que lo registran en el momento, mediante dos sensores colocados en los extremos de la instalación. Si la luz de cada uno de los focos equivale al pulso de una persona (y metonímicamente a cada una de ellas), la luz de cada uno vertida sobre el parque palpará a un ritmo parecido pero sincopado entre sí. El resultado final será rítmico dentro de cada pulso personalizado, pero completamente arrítmico

y caótico si consideramos el conjunto en común, lo que nos lleva a pensar en el planteamiento de diferencia de Deleuze que veíamos al comienzo del capítulo.<sup>411</sup>



Instalación de *Constellation no. 3* (2009) de Chun Yun e instalación de *Pulse Park* en Madison Square Park, en Nueva York (2008), de Rafael Lozano Hemmer

Otra obra en la que la luz y el *flicker effect* se identifican con la traducción de otra fuente es *Soundsizes* (1974), de Steina y Woody Vasulka. En ella, los Vasulka investigan la interacción entre imagen y sonido por medio de un sintetizador. Su sonido, simple y electrónico, rige los movimientos en pantalla creando un efecto *zoom* a base de una superficie luminosa. Un antecedente de este trasvase parpadeante entre imagen y sonido es *Synchromy/Sinchromie* (1971) de Norman McLaren, en el que traspasa las franjas que crean el espectro sonoro de la película a la imagen de sus fotogramas. Gracias a que el sonido es dibujado, éste configura una animación que, a su vez, hace visible el sonido sincrónico. Otro ejemplo que también entra dentro de la materialidad fílmica en la que se basa Kubelka es *Railings* (1977) de Guy Sherwin. En esta pieza, el artista intenta recrear la experiencia de recorrer una verja metálica haciendo sonar un palo en los barrotes, algo que sí realiza Francis Alÿs en sus performances *Railings* de 2004. Para ello Sherwin, filma desde diferentes perspectivas el recorrido de una verja y hace que estas imágenes sean leídas por el cabezal de sonido de un proyector, reproduciendo sonoramente el paso visual de los barrotes. Tanto la alternancia de los barrotes como la visualización del intervalo fílmico entre los fotogramas dan forma a un repiqueteo sonoro surgido de la materia visual que, igualmente, guarda similitud con la experiencia real que sería golpear un elemento rígido contra los barrotes de la verja. La ‘escritura visual’ de la pista sonora sería comparable entonces a aquella materializada en *Arnulf Rainer* por Kubelka, tanto por su inscripción (pues el sonido no es registrado), como por su intermitencia.

Sigamos con la alternancia entre luz y oscuridad que veníamos tratando

411 Véase la página 372 de esta tesis.

y pasemos a la obra *Grands ensembles* (1994/2001) de Pierre Huyghe. Este vídeo presenta dos bloques de viviendas o, más bien, su maqueta. El escenario se compone de una zona urbana desolada a oscuras y envuelta en la niebla. A medida que la banda sonora aumenta la intensidad de sus vibraciones electrónicas, las ventanas de los dos edificios comienzan a encenderse progresiva y rítmicamente, como si ambos bloques establecieran algún tipo de comunicación. Este pulso arbitrario hace plantearse al espectador el descifrar el lenguaje lumínico como si fuera algún tipo de código para el que no tiene acceso. Sin embargo, a diferencia de códigos lumínicos basados en la visualización de datos como los de Ramírez Gaviria (*modal.patterns*—2006—) y Ryoji Ikeda (*the transfinite*—2011—)<sup>412</sup>; el encriptado de Huyghe no oculta ningún mensaje concreto del autor, incitando así al espectador a imaginarlo. Por el contrario, en las obras de Ramírez Gaviria e Ikeda, pese a existir un mensaje, se muestra inaccesible por su complejidad y la falta de traducción del código. Las obras de los tres autores, incluido Huyghe, en ese sentido, mantienen continuamente a distancia al espectador por forzarle a un perpetuo extrañamiento sobre su naturaleza.

El vídeo de *Unredereed, Media Offline* (2009) de Sheungo Cho, compone un *collage* de imágenes donde se presentan repetidamente fuentes y efectos lumínicos alternados con otras imágenes de índole urbana. Un carácter urbano que nos hace recordar los escritos en los que Benjamin y Kracauer hablaban de los rótulos luminosos como estandarte de la metrópolis y la modernidad.<sup>413</sup> La obra de Cho ofrece un considerable protagonismo entre sus imágenes a un grupo de bombillas dispuestas en una trama que cubre la superficie de la pantalla y las alterna con la breve oscuridad del efecto *flicker*. Esta imagen constituirá una experiencia en vivo en la obra de Carsten Höller, que construye una experiencia *flicker* similar *in situ*. Sus instalaciones *Light Wall* (2001-3) cubren de bombillas parpadeantes paredes enteras de la sala de exposición a una frecuencia de 7.8 Hz. Este dato denota que Höller considera sus efectos en los epilépticos, pues la alternancia del parpadeo se encuentra por debajo del nivel que desencadenaría los ataques. Un primer ejemplo de la instalación es la que ubica en 1999 en la Fundación Prada de Milán, donde ocupa un muro de cerca de 30,48 m de alto y 20,40 m de largo. Llama la atención el hecho de que se encera expresamente el suelo de la estancia para reforzar el efecto de sus destellos. Lo que supondría una aportación en la misma línea de los espejos que Sharits emplaza en los laterales de la sala de proyección para su obra *Epileptic Seizure Comparison* (1976). Al igual que en la obra de Huyghe, en la de Höller no existe ningún significado oculto en el pulso lumínico. Este gran despliegue arriesga la tolerancia de un público

412 Tanto en el título de la obra de Ramírez Gaviria como en el de Ikeda hemos respetado su uso de minúsculas.

413 Véase al respecto de la página 291 a la 295 de esta tesis.

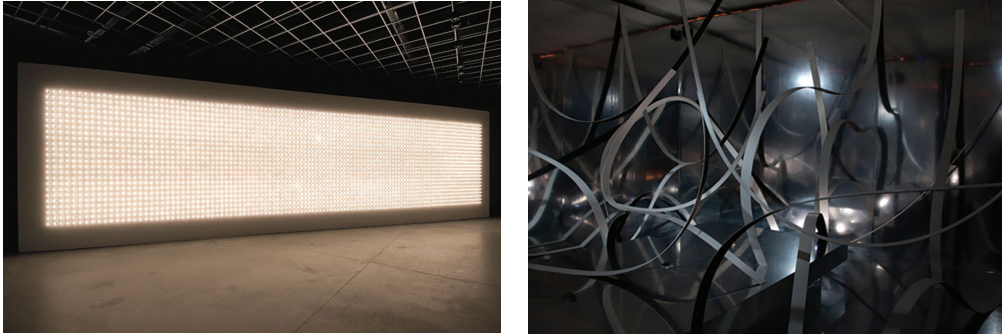
que difícilmente soporta las condiciones de la pieza, pero su autor es consciente del esfuerzo mental que puede suponer para el espectador permanecer cierto tiempo en la sala. Aun así, parece que para Höller, al igual que Dick Higgins señalaba la transición del aburrimiento al supraburrimiento, intentarlo tiene sus recompensas: “Tras un rato, comienzas a ver todo tipo de cosas, especialmente si entras, lo contemplas durante un tiempo y entonces cierras tus ojos. Puedes ver áreas de color” (Höller en Aitken 2006: 169). A raíz de esta intensa descarga lumínica, surgen los llamados fosfenos o postimágenes retinianas, el mismo fenómeno con el que Sharits denominaba su obra (“fosfeno de ojos abiertos” –Cornwell 1971: 58–). Este fenómeno, descubierto por Jan Purkinje en 1819 y catalogado por él gráficamente, se debe a que el efecto estroboscópico entre “7 y 14 Hz” (Rule, Stoffregen y Ermentrout 2011: 12) provoca fácilmente que los ciclos de refresco del cerebro alcancen una frecuencia similar a la de la luz estroboscópica y el espectador logre un estado denominado ‘alfa’.<sup>414</sup> Es entonces cuando aparece un caleidoscópico despliegue de formas, patrones, texturas y color en movimiento que se originan en el córtex visual e interfieren en la visión real del exterior. Estos patrones bidimensionales o tridimensionales difieren de una persona a otra, dependiendo de factores como la velocidad del efecto estroboscópico, el color de la luz o de su combinación con drogas alucinógenas. Sin embargo, todas sus manifestaciones coinciden en que los ojos ya no sólo perciben el mundo exterior sino que se ven a sí mismos. También Goethe en su *Teoría de los colores* (1810) hablaría de colores “‘fisilógicos’ que pertenecen por completo al cuerpo del espectador” (Crary 2008a: 98) y denominaría a fenómenos como los fosfenos “postimágenes retinianas” (Crary *op. cit.*: 133). A principios del siglo XIX todos ellos dejarían de considerarse alucinaciones o disfunciones visuales y pasarían a ocupar el estatuto de ‘verdad visual’ asociado con un cuerpo no sólo receptor sino también productor de experiencias ópticas. Sería entonces cuando se cultivaría el interés por estos fenómenos no sólo en un ámbito científico, sino también lúdicamente, dando lugar a la aparición de los “juguetes filosóficos” (Oubiña 2009: 39). Volviendo al ‘efecto fosfeno’, hemos de señalar que, al aparecer ligado a la luz estroboscópica, tilda de alucinógeno al Flicker Film, que por la época se compara con los efectos del LSD al ver colores y formas inexistentes materialmente. Lo cierto es que también existe causalidad entre el *flicker effect* y los alucinógenos, por lo que aquellos que consumieran una droga tan extendida en la época de los sesenta y acudieran a una proyección de Flicker Film, verían potenciados sus efectos.

414 John Smythies y W. Grey Walter definen este “estado alfa” (Allen 2005) tras hallar que los experimentos en los que exponen a una persona con los ojos cerrados a una frecuencia de 8 a 12 *flashes* por segundo parece disminuir la frecuencia de los impulsos eléctricos de su cerebro hasta un estado de pseudoconsciencia susceptible de producir ensoñaciones.

*Light Wall* también equivale a un espacio inductor de alucinaciones ópticas. No obstante, su creador, Höller, no pretende quedarse al nivel de un simple ‘truco perceptivo’, sino que procura que el público lo sienta como algo realmente físico e imposible de eludir. Su autor compara este muro con una “máquina de sueños” (Höller en Aitken 2006: 169), de la que, recordemos, Brion Gysin propone una primera versión en 1959. El objetivo de Höller es arrebatarse al espectador el control sobre lo que ocurre a su alrededor y de lo que él mismo experimenta: “Se trata de perder la certeza, de no saber nada, o de saber bastante como para arreglárselas. Y entonces comienza la verdadera película, la película interior” (en Aitken *op. cit.*: 165). Algo que enlazaría plenamente con aquel espectador plenamente corpóreo y subjetivo que se distingue a principios del siglo XIX. El artista apunta a desubicar al espectador, hacerle olvidarse de sí mismo, tal y como ocurre con muchas de los trabajos estructuralistas.

Otra obra en la que tanto el sonido como los efectos visuales funcionan a la par con ese mismo objetivo, es la instalación que pertenece a una exposición de título *Tracks* (2009) de Pedro Guirao. En una sala a oscuras, Guirao construye una estructura laberíntica que ocupa todo el espacio. En ella, numerosos puntos de luz intermitentes hacen parcialmente aparente esa estructura, mientras una voz habla sin parar entrecortadamente. Esta pieza sonora, llamada *Echo Tracks*, equivale a la lectura de todas las palabras presentes en el resto de obras que la acompañan a un ritmo acelerado y sin espacios entre las mismas, lo cual las convierte en totalmente indiscernibles hasta para un oyente atento. Tanto la experiencia de la obra de Höller como la de Guirao requieren un esfuerzo por parte del espectador, pues ambas retan al visitante a permanecer en la sala mientras se le repele sensorialmente. En ese sentido, las dos equivalen a una especie de entrenamiento de élite, donde se ofrecen desafíos sensoriales concentrados en un simulacro histriónico de la vida fuera de la sala. Esa es la razón por la que demandan un esfuerzo extra para que el público ponga de su parte, incluso para que sufra, con tal de que la obra sea activada. Si finalmente supera ese estadio, el sujeto ganará control sobre sus sentidos y conseguirá experimentar otro tipo de percepción. Dado este planteamiento, parece que, como determinado tipo de cine en la época de Benjamin, el *shock* audiovisual no deja de proveer entrenamiento para la vida diaria.





Instalación de *Light Wall* (2001-3) de Carsten Höller e instalación de *Tracks* (2009) de Pedro Guirao

Existen otras obras contemporáneas que también podríamos clasificar como herederos de la estela del *flicker*, que, a pesar de la distancia temporal, presentan tanto un contenido como una puesta en escena claramente deudoras de los inicios del Flicker Film de los sesenta y setenta. Ejemplo de ello es Blanca Rego, con proyectos, entre otros, como *Glifcker* (2012) y *This is not Cinema* (2012-2014). En el primero prima el carácter ineludiblemente fático de cada composición. Consta de piezas en bucle con formato GIF que alternan monocromos y mensajes breves escritos con el objetivo de provocar un centelleo en la pantalla. Rego lo explica así:

Este tipo de parpadeos continuos generan un efecto similar al de ciertos tipos de música *noise*, en el sentido de que se apoderan del espacio del espectador de una manera tan abrumadora que es imposible abstraerse de lo que se está viendo u oyendo. Es uno de los pocos casos en los que ver equivale a mirar y oír a escuchar, porque no podemos elegir no atender a lo que está pasando, se desbordan nuestros sentidos y se aniquila nuestra razón (Rego 2014).

El proyecto *This is not cinema* utiliza esas mismas secuencias de *Glifcker*, pero siendo registradas desde el teléfono móvil y, por tanto, con baja calidad. A esto le añade utilizar una aplicación para iPod Touch llamada ‘8mm’ que emula la textura del cine analógico de 8mm. El sonido que acompaña los momentos de intensidad lumínica surge como versión del “sonido óptico” surgido en los setenta de la mano de McLaren y Sherwin. Para ello, Rego utiliza el *databending* o proceso por el que se convierten formatos de una naturaleza particular a otra (como de imagen a sonido o viceversa). La artista alude a la sencillez que los medios digitales proporcionan, entendiéndolo como “una vuelta a lo básico en el sentido técnico y conceptual” (Rego 2014). Un dispositivo tan establecido como actualmente lo está el teléfono móvil proporcionaría, según Rego, la oportunidad de repensar el cine desde el ámbito del vídeo, al considerarse un medio propio de “la escena de lo doméstico, sencillo y barato” (ibíd.). Pero, ¿qué le mueve a esta artista a reformular el Flicker Film propio de los sesenta y setenta con



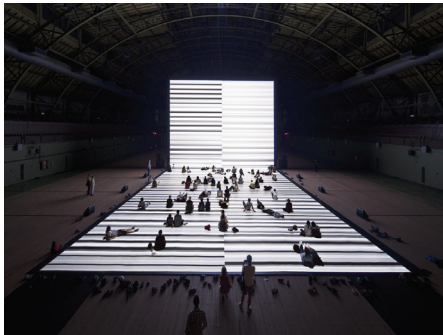
una apariencia tan cercana a ellos? Rego elige este subgénero estructuralista para pensar la imagen cinematográfica en base a su simplicidad: “aunque se tienda a considerar que el cine comercial, o narrativo, es más simple y accesible, la realidad es que es una construcción intelectual a la que nos hemos acostumbrado; no hay nada más simple que un *flicker film*” (ibíd.). Su trabajo no sólo constituye una herencia del movimiento Flicker, sino que supone más bien un homenaje a ese subgénero y al género estructuralista, a razón de lo consciente que, según la artista, era al realizarlo. Rego lo considera una “recuperación” del Flicker más que una reformulación “porque en realidad es exactamente lo mismo realizado con otros medios” (ibíd.). Algo que recoge irónicamente en *This is not cinema* al utilizar la app ‘8mm’. Sin embargo, al argumentar lo legítimo de su uso hoy en día, Rego sitúa al Flicker Film como un fenómeno más cercano de los noventa y dos mil que de los sesenta. La artista lo razona afirmando:

[...] la estética minimalista y repetitiva de películas como *Arnulf Rainer* y *The Flicker* está mucho más cerca de la música electrónica, el *noise* y la cultura de club que del *rock* psicodélico y los *hippies*. No olvidemos que un *flicker* no deja de ser un estrobo, y el terreno del estrobo es la discoteca. Creo que aunque las luces parpadeantes en sí sean ya algo cotidiano (neones, discotecas, etc.) el Flicker Film sigue teniendo el poder de romper con la “imagen normalizada”, porque la norma sigue siendo lo narrativo y figurativo. Aunque en el terreno general de las artes visuales (sobre todo pintura y escultura) lo abstracto y conceptual esté ya totalmente aceptado y superado, en el cine no sucede lo mismo, el cine experimental y abstracto siguen siendo un reducto desconocido para la mayoría de espectadores. Además, los *flicker films* y sus derivados actuales (desde Hentschläger a Ikeda) son un tipo de piezas que no tiene ningún sentido ver en una pantalla de ordenador, se tienen que ver en su formato original, y eso es algo que rompe rotundamente con la imagen normalizada de hoy en día (Rego 2014).

Como bien apuntaba Rego, otro de los artistas que podríamos considerar que reformula el Flicker Film es Ryoji Ikeda. Este artista audiovisual, proveniente de la esfera de la música electrónica, compone tanto la música como los efectos visuales en sus trabajos, manteniendo ambas facetas en una asociación indisoluble. Los dos ámbitos comparten en él la etiqueta *glitch*: una denominación relativa al funcionamiento tecnológico defectuoso o no esperado y que participa de la *minimal* o *microscopic music* en la focalización sobre mínimos sonidos electrónicos. Kim Cascone dice de Ikeda que trae una “serena espiritualidad” (2002: 15-6) a la música *glitch*, e inaugura en su nombre un delicado uso de altas frecuencias y breves sonidos con su primer álbum (+/-) en 1996. Proyectos como *datamatics*<sup>415</sup> (2006) traducen con precisión matemática y a través de una estética binaria diferentes niveles de información concernientes a la materia, el tiempo y el espacio, desapercibidos por lo general, con el objetivo

415 En este caso y los siguientes respetamos las minúsculas del título elegidas por Ikeda.

de explorar el potencial perceptivo del sujeto (lo cual equivale a una mirada microscópica, réplica de su *glitch music*). En *test pattern* (2008), un proyecto que abarca instalación, performance y grabación, desarrolla un sistema por el que recorre un camino similar al anterior y convierte cualquier tipo de datos (como textos, sonidos, fotos, películas) en una especie de código de barras. Ciertas manifestaciones de este proyecto, como *test pattern film* (2008), suponen la viva imagen de ejemplos del Flicker Film como los de Kubelka y Conrad desplegados en fotogramas. Del primero Ikeda toma el espíritu reduccionista que pretendía condensar una esencialidad del ser humano como el día y la noche en el blanco y negro de las imágenes. Ya que este artista japonés traduce toda la información circundante que es capaz de acumular al mismo código binario. Por otra parte, siguiendo el espíritu de Conrad, las presentaciones del proyecto más performáticas tienen como objetivo envolver al espectador trasladándolo a una dimensión diferente, infinita y microscópica a la vez, de la realidad. Su máxima versión, una instalación monumental estrenada en el Park Avenue Armory de Nueva York, explora los límites de la percepción *flicker* con *the transfinite* (2011).



Instalación de *the transfinite* de Ryoji Ikeda en el Park Avenue Armory de Nueva York (2011)

Una vez más, la racionalización impuesta por las fórmulas matemáticas en sus proyectos da lugar a una simplificación de los acontecimientos registrados y traducidos a un patrón binario. Ikeda oculta así la naturaleza concreta de la información, implícita en la distribución del blanco y negro, pues únicamente la considera un conjunto representativo de tantas otras cosas o, mejor dicho, la sinécdoque de todas ellas. A la vez, la disolución de toda esa información dentro del mismo código evoca una idea de infinitud plasmado en el mismo significado del título '*transfinite*': un infinito estructurado y conmensurable. Según el autor, el espectador permanecería ante esta obra cuestionándose sus propias preguntas entre dos polos: la belleza de lo racional y lo sublime de la infinitud conmensurable.<sup>416</sup>

<sup>416</sup> Según el texto perteneciente al "Artist Statement" del programa de la exposición en el Park Armory Avenue en 2011 ([http://www.armoryonpark.org/downloads/Ryoji\\_Ikeda\\_House\\_Program.pdf](http://www.armoryonpark.org/downloads/Ryoji_Ikeda_House_Program.pdf)).

El contenido de la proyección se encuentra dividido en dos segmentos verticales de iguales dimensiones, que recuerda a la ‘estereoscopia’ con la que Sharits presentaba su *Razor Blades* (1968), obra en la que su proyección también quedaba dividida en la misma pantalla. A su vez, también podemos distinguir un parecido formal con otras obras estructuralistas como *Straight and Narrow* (1970) de Conrad. Pero, sin duda, lo más significativo, y que le distingue de su posible herencia del Flicker Film, es el dispositivo desplegado en *the transfinite*. Ikeda utiliza una pantalla extensiva, al convertir también el suelo en una pantalla de proyección. Este factor ofrece una inmersión mucho más efectiva, por tanto, al permitir al público liberarse de la posición ordenada en butacas y disfrutar del espectáculo a su antojo: caminando, sentados, tumbados, hablando con los otros, por el móvil... Ya no existe una distancia respecto de lo que están viendo, en este caso ellos ocupan la pantalla y son parte de la misma proyección. La música electrónica y el libre albedrío a la hora de disfrutar la obra más bien parecen convertir la instalación en un *chill out*, que en una pieza de arte al uso en una galería. Precisamente, una crítica del New York Times se refería a ella como algo “definitivamente para ver y experimentar. Lo que le falta en cuestión de sustancia lo tiene de sublime espectáculo” (Johnson 2011). En ese sentido, *the transfinite* tiene que ver con otra instalación que, a simple vista, pudiéramos calificar de antagónica en tanto ofrece una única imagen estática: *The Weather Project* (2003) de Olafur Eliasson, ubicada en la Tate Modern londinense. Aunque, por otra parte, también podríamos considerarlas muy próximas, teniendo en cuenta la deuda de Ikeda con el Flicker Film y que la instalación de Eliasson, de alguna manera, emula la experiencia sobre la que Kubelka basa su *Arnulf Rainer*: aquella en la que la tribu Nuer admira el atardecer con una intención ritual. Eliasson se muestra complacido en cuanto al comportamiento de la gente en *The Weather Project*, muy similar al del público de Ikeda, ya que se desentienden del hecho de que ocupan un museo, transformándolo, según el autor, en parte de la ciudad. Su conclusión: “La experiencia del espacio tiene la capacidad de poner ese espacio en contexto” (Eliasson en Aitken 2006: 114). A este efecto, el modo en el que los visitantes perciben la obra Eliasson tendría que ver más con los que disfrutaban de un atardecer que con aquellos en un museo o galería. Y, en el caso concreto de la obra de Ikeda, ésta se asociaría mucho menos con una instalación de vídeo o de cine que con la experiencia en una discoteca.

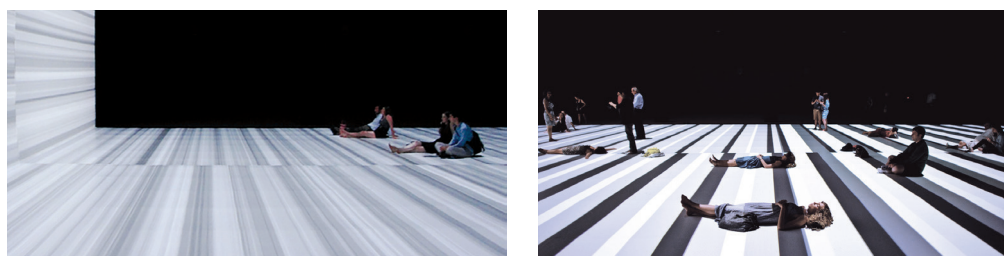


Instalación en la Tate Modern de Londres de *The Weather Project* (2003) de Olafur Eliasson

Volvamos ahora a la parte sonora de la instalación. La imagen se encuentra tan imbricada con el sonido, que podríamos asumir lo que vemos como la misma representación de la música *glitch* que escuchamos. Ikeda ejerce el papel tanto de *dj* como de *vj*, algo que tiene lugar en vivo en anteriores trabajos del proyecto *test pattern*. La obra *the transfinite*, en cambio, podría interpretarse así como algo a medio camino entre el espectáculo lumínico de una pista de baile y la sonoridad minimalista del *chill out*. Al igual que ésta, la *glitch music* de la instalación no invita a la gente a moverse, no sienten la pulsión de levantarse y bailar, tal y como Lindsay Waters defendía respecto de la música *rock*. Sin embargo, sí lo consideran un sonido apto como ruido de fondo, sobre el que discurrir allí. Una especie de ruido *en blanco*, sobre el que dibujar la propia conciencia del cuerpo. Hemos de tener en cuenta que la abstracción sonora de *the transfinite* marca una distancia con el público, que, por lo general, no puede empatizar o reconocer lo que escucha. Pero esto no quiere decir que, a pesar de todo, lo sonoro no incida sobre el visitante, pues su relación con el espectro visual proyectado construye una sincronía que le envuelve y le induce a acompañar a su manera el ritmo interno de la obra.

Aun así, no podemos evitar la posibilidad de considerar *the transfinite* como una versión adulterada del espíritu del Flicker Film original. En ese caso, ¿la obra de Ikeda realmente transporta hacia otros estadios psíquicos como Conrad proponía con *The Flicker*? Si realmente el museo se convierte en una extensión de la ciudad, como afirma Eliasson, diríamos que no es así. Quizás la efectividad de *the transfinite* ya no sea la misma de aquellas obras de los sesenta, donde la migraña óptica era corriente. Y es que el descontento desde el que partía la contracultura del cine estructural no hace más que contentar al público en la versión adulterada de Ikeda. A pesar de su extrañeza, la gente es capaz de disfrutar, inscribiendo en ella rasgos de su cotidianidad. La pantalla entonces

pasaría más bien a integrar un telón de fondo, que, junto con el ruido también de fondo de la música *glitch*, la transforman en una obra que compite con la misma experiencia del espectador en el espacio. Parece que el público habría ganado la batalla en este caso y, en vez de ser absorbido y transportado como en las obras de Conrad y Sharits, es él el que “ha envuelto la obra en su oleaje”, tal y como diría Benjamin (2008a: 43) del público de cine. Puede que la razón por la que esto ocurra radique en la costumbre que el sujeto de la era digital tiene para integrar similares imágenes o sonidos. Un hábito que le ha permitido inmunizarse ante el *shock* de similares encuentros. O quizá sea por razones mucho más negativas, ya que Ikeda podría haber desvirtualizado el Flicker Film aplicándolo como una mera estética, descargada de su verdadero “carácter destructivo” (Benjamin 2010a: 346), tal y como Gidal apuntaba ya cuando se refiere a la desvirtualización del propio Flicker Film. El hecho de que comparemos a *the transfinite* con el movimiento Flicker sin una ruptura al mismo nivel, le subordinaría al mismo. En ese caso, cuenta Brecht que “una pura aplicación estética dirige nada más que a una nueva moda ¡y ya tenemos bastantes viejas modas!” (2000: 44). Si las estéticas radicales, como las del Flicker Film, una vez estetizadas son fagocitadas, no sólo por nuevas corrientes artísticas, sino también por los sistemas de mercado, las corrientes derivadas de ello contribuirían a fomentar un idéntico espíritu comercial. En ese mismo sentido, Deleuze y Guattari nos advierten que “el espacio liso no cesa de ser traducido, trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (2006: 483). Por lo que daríamos con la explicación de por qué la ruptura generada por el *flicker* de los sesenta, asumida como un espacio liso, no produce el mismo efecto en la obra de Ikeda, entendida como espacio estriado. Dentro de esos posibles trasvases, el contradiscurso terminaría alzándose como discurso.



Instalación de *the transfinite* de Ryoji Ikeda en el Park Avenue Armory de Nueva York (2011)

Sin embargo, en opinión de Rego, el *flicker* empleado por los estructuralistas y sus manifestaciones más contemporáneas siguen teniendo “el mismo efecto porque se trata de algo que tiene que ver con los mecanismos de la percepción humana, no con consideraciones racionales o estéticas. No podemos evitar que nuestros sentidos se exciten ante una luz que parpadea” (2014). Pero quizá la clave



para descifrar la diferencia de los efectos del *flicker* sobre el público separados en el tiempo resida en la distinción que esta artista realiza entre una “recuperación” del Flicker, como asume sus propias obras, y una “reformulación” de éste, como quizá cabría considerar de las obras de Ikeda. Mientras que el nuevo carácter inmersivo de obras como *the transfinite* se corresponde con un aumento de las dimensiones y un acontecimiento más próximo al espectáculo; la recuperación del Flicker en Rego sigue congregando a un público reducido en una sala que ‘se enfrenta’ a la película, sobre todo si es una pieza compuesta en directo. Para ello instala sus vídeos bajo las condiciones del cine, algo que, según Bellour indica (en cuanto al trasvase del vídeo al espacio de las instalaciones de vídeo, muy cercanas a las de cine), se hace con el objetivo de reencontrar una “cierta calidad de silencio” (2002: 63). Pese a que Rego asuma que el resultado pueda ser “aburrido o agobiante” (2014), considera que éste es un ‘cine’ de carácter hipnótico al fundamentarse en la abstracción y la repetición, tal y como se le atribuye a paradigmáticas piezas del género como aquellas de Conrad y Sharits. Parece que la clave aquí sea que, por más que se amplíe la pantalla de Ikeda, sus componentes son susceptibles de pasar a un segundo plano y pierden esa capacidad del *flicker* por la que “se apoderan del espacio del espectador de una manera tan abrumadora que es imposible abstraerse de lo que se está viendo u oyendo” (Rego 2014). Aquí podría radicar la diferencia entre un carácter interruptor en los estructuralistas y posestructuralistas, y una ‘estética de la interrupción’ en obras como las de Ikeda.

En otro sentido, también cabe pensar que la obra de este artista refleje precisamente una evolución sufrida en la recepción del *flicker*. La tolerancia de esta recepción se percibe ya en la misma década en la que el movimiento Flicker surge. A diferencia del rechazo mayoritario que despierta *Arnulf Rainer* (1960) en la época, a *The Flicker* (1965) la describen como una experiencia fácilmente inmersiva. Puede que las transiciones y los ritmos de Conrad, mucho menos pronunciados que los de Kubelka, ayudaran a este efecto. Pero quizá se tratase más bien de una ventaja sobre su antecedente por el simple hecho de darse después y contar con un público iniciado en el Flicker Film. De esta manera, si en los años sesenta del siglo XX *Arnulf Rainer* retaba al espectador con una estética radical, en los años diez del presente siglo *the transfinite* parece confirmar la integración de esa primera ruptura estructuralista, a la vez que la conquista de la misma. Al igual que el sujeto moderno que hubo de adaptar su sistema perceptivo y nervioso desde el siglo XIX, el sujeto del siglo XXI ha debido hacer lo propio en la era digital. Entre la recepción de *the transfinite* y *Arnulf Rainer* habremos de asumir medio siglo de por medio en el que el público de hoy ha transformado claramente sus hábitos perceptivos. Seguramente debido a esto, el nivel perceptivo en el que ahora se encuentra el sujeto le permite ser capaz de inmunizarse ante el *shock* de encuentros tales como *the transfinite* y desplegar su ‘envoltura’ (a la manera

benjaminiana) sobre esta obra, ‘hacerse con ella’, cuando a mediados del siglo XX todavía resultara difícilmente imaginable. Sin embargo, cabe preguntarnos si el “oleaje” (Benjamin 2008a: 43) desplegado sobre este trabajo supone una recepción del público ajustada a la que Benjamin defiende en su ensayo, dada esa especie de ‘domesticación’ del *shock*: aquél rasgo, recordemos, capaz de despertar el recuerdo y, por ende, el conocimiento. Quizá ésta tenga más que ver con una nueva forma sensible, no conceptual, asentada gracias al desarrollo del Flicker y su estética. Una sensibilidad que, según Rego, se torna accesible tanto para “alguien que sabe muchísimo de cine experimental o de arte como alguien que no tiene ni idea” (2014). Por lo que la reacción del público de Ikeda se podría explicar por la gran andadura que ha recorrido hasta ese momento en un aprendizaje sensorial.

## 2. b. Interferencias

Una vez analizada la alternancia de luz y oscuridad, cabe preguntarnos ¿qué ocurre cuando el parpadeo se acelera a tal nivel que ambos factores se invaden el uno al otro? Es entonces cuando la ‘frecuencia crítica de fusión’ bate sus extremos (blanco y negro) o sus partes (diferentes colores o fotogramas) combinándolos en forma de grises o multicolor dentro de la misma superficie,<sup>417</sup> diluyendo así el efecto *flicker*. Robert Smithson presenta una imagen similar cuando en su ensayo “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967) describe a un niño dentro de una caja donde la mitad de la arena es negra y la otra mitad es blanca. Cuando el niño comienza a dar vueltas dentro de ella, entremezcla una entidad con otra, sin posibilidad de volver a recuperar el estado original. La diferencia de uno y otro estadio es la que distinguiría el parpadeo del *flicker* de este otro tipo de imagen turbia. Si volvemos ahora a la novela *La máquina del tiempo*, el protagonista de Wells describe un punto de fusión como efecto de la aceleración: “Pronto, mientras avanzaba con velocidad creciente aún, la palpitación de la noche y del día se fundió en una continua grisura” (2009: 38). Así como también se refiere a otros de sus aspectos: “Un murmullo vertiginoso llenaba mis oídos, y una extraña, silenciosa, confusión descendía sobre mi mente” (Wells *op. cit.*: 36).

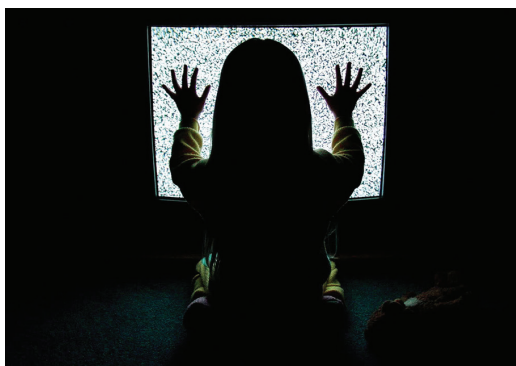
La indeterminación en la que día y noche, blanco y negro o diferentes colores y formas se hallan presentes sin ser ninguno de ellos a la vez, se identifica con el ‘momento de *twilight*’. *Twilight*, o atardecer en inglés, remite a ese punto en

417 A este respecto, Philippe-Alain Michaud indica que Sharits ya pretende con *Ray Gun Virus* “crear colores indefinidos, alternar, digamos, tres colores de manera que al mirar el efecto tornasolado, el espíritu no pueda fijarlo, no podríamos decir si es amarillo, naranja o violeta; es una fusión constantemente imposible. No es realmente una fusión, pero va demasiado rápido para que podamos individualizar los tonos” (2006: 130). De acuerdo con ello, cabe la posibilidad de que dentro de los diferentes ejemplos relativos al *flicker* que antes hemos tratado, también se pudieran incluir puntualmente dentro de este apartado.



el que el sol desaparece y la luz se encuentra con la oscuridad. Precisamente ese mismo momento en el que la esfera solar toca el borde del horizonte, es en el que Kubelka basa su ópera prima. Pero, más allá de ello, el ‘momento de *twilight*’ supone en inglés una expresión equivalente a un estado de indeterminación, trasluciendo una situación confusa en la que difícilmente podemos distinguir uno y otro factor: día y noche. Algo así como la descripción que hacía Benjamin de Nápoles, donde, según él, “se entremezclan el día y la noche, ruido y silencio, luz exterior y oscuridad interna, el hogar y la calle” (2010a: 260). En este estado de cosas, los componentes se entremezclan o se superponen entre sí, perdiendo la definición de su naturaleza y generando un clima borroso.

Como antes vimos, la experiencia que Jonas Mekas y Stan Brakhage dicen experimentar en *Arnulf Rainer* con los ojos cerrados es similar a la del usuario de *The Dream Machine*, de Gysin. Pero ésta última no supone la proyección de blanco o negro como la primera, sino que la luz proyecta una trama sobre el espectador compuesta de luces y sombras a la vez, a modo de interferencia. Si pasamos ahora a un espectador con los ojos abiertos, la segunda película de Conrad, *The Eye of Count Flickerstein* (1967), presenta una imagen muy similar a la pantalla de una televisión sin señal sintonizada. La interferencia abarca por completo el espacio y el tiempo de la pieza, como si de un fenómeno propio de la película *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) se tratara. En ese caso, la pequeña protagonista, Caroline, también equivaldría a una atenta espectadora de la película de Conrad que tendría acceso a un mundo diferente a través de esa familiar nieve en la pantalla. Quizá aquel del que Dock Higgins hablaba, una vez alcanzado el estadio de “supra-aburrimiento” (*superboredom*) (2011: 179).



*The Eye of Count Flickerstein* (1967) de Tony Conrad y fotograma de *Poltergeist* (1982) de Tobe Hopper

Si, en cambio, observamos ahora la convivencia entre imagen e interferencia en la misma obra, habremos de remitirnos a un trabajo de Wolf Vostell, considerado una de las primeras obras de vídeo-arte, además de una pieza representante de

su técnica de *dé-collage*: la llamada *Sun in Your Head* (1963). En ella se observa una serie de imágenes distorsionadas, provenientes de emisiones de televisión, encadenadas entre sí. Algo muy similar, aunque menos variado en imágenes, es *Video Tape Study No. 3* (1967-1969) de Nam June Paik y Jud Yalkut. En él distorsionan la retransmisión en directo de las conferencias del presidente de EEUU Lyndon Johnson y del alcalde de Nueva York John V. Lindsay.



*Sun in Your Head* (1963) de Wolf Vostell y *Video Tape Study No. 3* (1967-1969) de Nam June Paik y Jud Yalkut

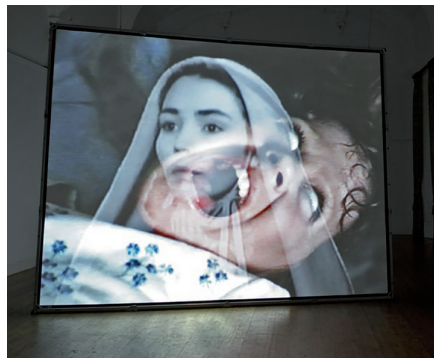
Podríamos pensar que todas estas obras que incluyen la interferencia entre el resto de imágenes o que la usan como una imagen más, expodrían al espectador, al igual que el Flicker Film, a moverse en un terreno desconocido y carente de códigos con los que resolver la imagen. De este modo, esta vez el vídeo, entrenaría al espectador ante los golpes de la acelerada técnica, tal y como argumentaba Benjamin sobre el cine, ampliando su rango perceptivo y aumentando su flexibilidad ante acontecimientos similares. Pero, por otra parte, quizá la convivencia entre imagen e imagen interferida pudiera aportar otro sentido. En la película *Caché* (2005) de Michael Haneke la imagen que el director nos presenta como la realidad de los personajes se confunde con la imagen de las cintas de vídeo que estos ven. Sin embargo, gracias a la distorsión de esa imagen al ser manipulada, el espectador de la película puede distinguir entre 'la imagen de la realidad' dentro de la ficción y la de la imagen técnica de los vídeos que los personajes manipulan. Quizá pudiéramos realizar la misma lectura en la interferencia de las piezas anteriormente citadas. La distorsión en su imagen a modo de interferencia da cuenta de su propio carácter de representación. En cambio, la única presencia de la interferencia o distorsión (sin imagen codificada como referencia) tanto en *The Eye of Count Flickerstein* de Conrad como en el *Poltergeist* de Hopper daría cuenta de lo *irrepresentable*, de aquello para lo que aún carecemos de códigos de identificación.

Si ahora pasamos al plano estrictamente sonoro, daremos con una obra particularmente representativa en el aspecto que tratamos, esta vez, dentro del

segundo milenio: *The Grey Album* (2004). Su autor, DJ Danger Mouse, amalgama el contenido de la pista de voz del cantante de *hip-hop* Jay-Z's en *The Black Album* (2003) con la música del comúnmente llamado *The White Album* de los Beatles —por el diseño predominantemente blanco de Richard Hamilton en su portada— identificado en realidad con el nombre de *The Beatles* (1968). Esta superposición sonora acumulativa y desestructurada se repite en la enorme columna de televisores de Nam June Paik *The More the Better* (1988) y en la de radios construida por Cildo Meireles en *Babel* (2001). En la primera, una especie de torre de *Babel* representa múltiple y ruidosamente toda una red de comunicaciones a escala mundial; en la segunda, numerosas frecuencias de radio mal sintonizadas y en distintos idiomas componen una cacofonía de voces superpuestas, que describen a la vez el acontecer del mundo. Podríamos considerar *The Board Room* (1987) de Antoni Muntadas una disonancia similar. En ella, la superposición de los diferentes discursos de líderes político-religiosos en tono propagandístico recuerda más a los vendedores en la plaza de un mercado, que a un *meeting* de líderes de masas. El polimorfismo en materia audiovisual de estas tres últimas piezas refleja un punto de vista global materializado en la interferencia.

Continuando con el plano audiovisual, en la obra de Douglas Gordon encontramos un ejemplo manifiestamente dialéctico: *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997). En él dos películas de temática antagónica: *The Exorcist* (1973), dirigida por William Friedkin, y *The Song of Bernadette* (1943), dirigida por Henry King, se superponen en una misma proyección. Las dos películas tienen como protagonista a una adolescente afectada por fuerzas sobrenaturales de sentidos opuestos: lo maligno (encarnado por el diablo) y lo benigno (encarnado por dios), respectivamente. Su solapamiento dentro de la misma pantalla elabora una nueva composición que no deja de causar fricción en su desarrollo, dando lugar a la negación y el cuestionamiento de ambas películas entre sí. Hemos de apuntar que posestructuralistas como Michael Snow ya utilizan esta estrategia de solapamiento con el mismo espíritu dialéctico: bien para anticipar la escena por venir como en *Wavelength* (1967) o como recapitulación acelerada de lo acontecido, como en la última parte de su *Back and Forth* (1969). *Beach Boys/Guetto Boys* (2004) de Cory Arcangel, también opta por fundir sonoramente una actuación de los Beach Boys con el videoclip de un grupo de rap llamado Guetto Boys, pero, esta vez, las imágenes de sus performances son adyacentes. En ella, surge, tal y como en la obra anterior, un mismo tipo de híbrido entre estereotipos del bien y el mal o, en este caso, de 'buenos' y 'malos'. Marclay, en cambio, escoge la materia visual de la película de Antonioni *Blow up* (1966) y la mezcla con la banda sonora del homenaje que Brian de Palma le hace con *Blow Out* (1981). En esta pieza llamada *Up and Out* (1998), ya no trataríamos con elementos contrarios, sino con temáticas coincidentes, relativas a la percepción

(centrada en el plano visual la primera película y en el sonoro la segunda). Aquí el espectador ya no se guiaría por el contraste, sino por la interacción entre ambas películas, al igual que ocurría entre la pista vocal e instrumental en *The Grey Album* de DJ Danger Mouse en un plano exclusivamente sonoro.



Instalación de *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997) de Douglas Gordon y *Beach Boys/Ghetto Boys* (2004) de Cory Arcangel

Del lado del contraste, esta vez de imágenes y sonido aparentemente similares, tenemos a Joseph Grigely con su obra *St Cecilia* (2007). En ella, contrapone la actuación de un coro cantando el tradicional “Jolly Old Saint Nicholas” con otra actuación ‘al unísono’ realizada por el mismo coro, esta vez, de una versión hecha por el autor, llamada “Check Close Those Lucky Legs”. Este artista sordo elabora esta última versión siguiendo los mismos movimientos bucales y parecidos sonidos de la original, por lo que ambas confluyen tanto sonora como visualmente, siendo, en realidad, canciones totalmente distintas. La fricción aquí surge del aparente parecido, que parece mostrar engañosamente una actuación igual a otra, y no del evidente contraste como en las anteriores.

## 2. c. A tajo limpio

Una de las diferencias fundamentales entre la imagen técnica en la que se materializa el arte en la etapa moderna y las disciplinas artísticas más tradicionales es una concepción de tiempo totalmente diferente. Mientras en el soporte pictórico la imagen crece orgánicamente (al árbol representado sobre él le van saliendo las hojas a medida que el pintor concreta su forma); el registro cinematográfico secciona instantes, todos diferentes, que se acumularán de forma lineal uno tras otro en la cinta fílmica. Pero esta urgencia por suceder del instante, materializado en la vertiginosa sucesión de los fotogramas de cine, se halla en plena consonancia con una época moderna en la que la impetuosidad y la impaciencia por el paso adelante marcan las pautas de una forma de vida.

A los ejemplos que ya nombrábamos en el capítulo I de esta tesis, mediante los que Simmel y Benjamin mostraban el espíritu cada vez más reduccionista de tiempo y espacio reinante en la época moderna,<sup>418</sup> podríamos añadirles los productos nombrados por Thoreau Bruckner en su artículo *No Time Like Present* (2008). Estos son el café instantáneo de Nestlé, lanzado al mercado en 1938; la primera cámara instantánea de Edwin Lands (Modelo 95) comercializada por Polaroid en 1948; los tallarines de ramen instantáneos de Momofuku Ando en Japón en 1958, antecesores del *fast food*; la película fotográfica de nombre SX-70 que producen Charles y Ray Eames y que daría lugar a la nueva cámara Polaroid en 1972; hasta llegar a 1998, cuando el servicio de internet America Online adquiere el *software* de una pequeña compañía que estandarizaría el modo en el que funcionaban los primeros mensajes instantáneos. Añadiríamos a todo ello el reloj mecánico-digital de Josef Pallweber, que en 1956 elimina la perspectiva procesual que aportaba la esfera analógica para insertar una serie de dígitos que se metamorfosean a cada minuto, y posteriormente a cada segundo en otras versiones exclusivamente digitales. Otro hallazgo fundamental en este sentido, y del que hablamos en el apartado “Títilares”, es el *flash* fotográfico de Harold E. Edgerton de 1939, que permite a la cámara descubrir, a una mínima velocidad de apertura, imágenes aún más escondidas que las del inconsciente óptico cinematográfico. Además, otro de sus inventos, el Strobotac, multiplica el efecto del *flash* y como estroboscopio ‘recorta’ instantes de realidad, separados unos de otros por vacíos de tiempo: los momentos de oscuridad. Algo que, por otra parte, haría realidad la conceptualización del tiempo de la flecha disparada de Zenón, donde el movimiento se define por una sucesión de instantes congelados de la realidad.

Los fotogramas del cine, fundamentados en un principio similar, se suceden individualmente como momentos encadenados por separaciones sin imagen. Estos fenómenos: *flash*, estroboscopio y cine, representan el modelo de temporalidad moderna en el que el presente se conforma por una sucesión de instantes separados. Un planteamiento que parece recoger la obra de Hannes Forster *Autobahn A4* (1989), en la que la continuidad del trazado de la carretera se hace visible por la yuxtaposición de los pedazos del asfalto que formaba la autopista alemana A4. Simmel también se refiere al interés moderno por la fragmentación cuando habla de “la potencia que adquiere el atractivo formal de los límites, del comienzo y del final, del llegar y del irse” (1988: 36), así como cuando afirma que “el acento de los estímulos se desplaza de un modo creciente desde su centro sustancial a su comienzo y a su final” (ibíd.). Los límites, en lugar de los desarrollos, comienzan a tomar posesión del plano temporal. La sección o el segmento funcionarían, por tanto, como unidad de

418 Véase la página 60 de esta tesis.



realidad necesaria para saciar la impaciencia de la modernidad en adelante.



Instalación de *Autobahn A4* (1989) de Hannes Forster

Si ahora nos desplazamos a obras como *Vertical Roll* de Joan Jonas (1972) o a la segunda parte de *Presents* (1981), de Michael Snow, repararemos en que éstas marcan tanto visual como sonoramente la misma importancia del límite. En la obra de Jonas, el paso de la imagen se hace perfectamente visible gracias al movimiento descendente y a las marcas de los intervalos que las limitan. El mal funcionamiento de la señal electrónica del vídeo emula así los fotogramas de una película fílmica que avanza verticalmente. Un hecho que el título refleja de antemano: *Vertical Roll*. Pero, por si no fuera suficiente, la artista recalca esa separación entre imágenes golpeando secamente una superficie metálica a cada fotograma que pasa. Un planteamiento parecido encontramos en *Presents*, con la diferencia de que, esta vez, Snow marca la separación no de cada fotograma, sino de cada plano a golpe de baqueta. Mientras que los planos de Jonas presentan el cuerpo femenino no siempre de una forma inteligible, los planos de Snow muestran fragmentos de acciones concretas. En su mayoría son sucesos cotidianos que hacen al espectador percibir de instante en instante, de plano a plano, historias fugaces y aparentemente inconexas; al contrario de lo que ocurre en el ejemplo de Jonas, donde el tema de la mujer atraviesa cada sección. En ese sentido, encontramos ejemplos similares a la película de Snow como el collage experimental de Bruce Conner realizado en 1958: *A Movie*. Un material compuesto de metraje encontrado, fragmentos de películas de serie B, películas porno, noticieros, etc., no relacionados entre sí, pero entrelazados como planos de corta duración. Un conjunto de ‘microfilms’ dentro de una misma (y también breve) película, que se despliega a modo de *matrioska*. La inclusión de elementos como los títulos de ‘*Movie*’, las palabras ‘*The End*’ y los monocromos negros que aparecen entre los planos subrayan la fragmentación en pequeños retazos de otras películas de la que ésta está compuesta. La interrupción del proceso, de la duración misma, causaría un efecto sorpresivo al espectador



de estas obras, en la medida en que su ritmo le hace descubrir continuamente nuevas situaciones. Algo que enlazaría con el asombro implícito en el teatro épico de Brecht. Pues, tal y como Benjamin explica de él, “un descubrimiento [de situaciones] se da mediante la interrupción de los decursos” (2009: 127).

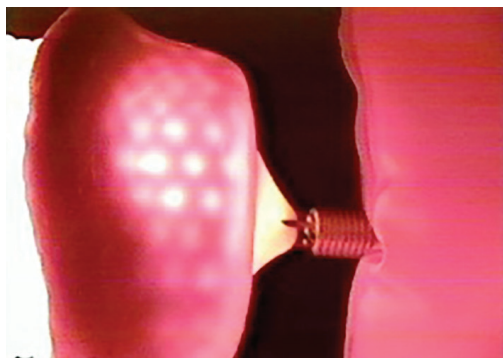
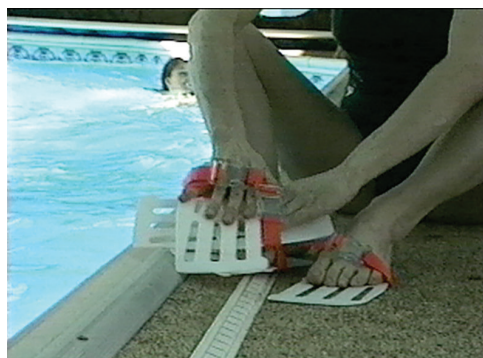


Imágenes de *Vertical Roll* (1972) de Joan Jonas y *Presents* (1981) de Michael Snow

Si ahora volvemos a retomar el sonido que a modo de golpe marcaba el ritmo de las imágenes de Jonas y Snow, tendremos que hablar sobre la primera parte de un corto de 1969 de Peter Greenaway llamado *Intervals*. En ella el paso de los transeúntes que pasan por la calle de un lado a otro se ve acompañado de un ritmo muy marcado que a veces pierde levemente regularidad. Este sonido, similar al de un metrónomo, no sólo marca el paso de la gente y del tiempo a la vez, sino que, además, llega a acompasar los cortes en las tomas, tal y como ocurría en la pieza de Snow. Precisamente en otra de sus obras llamada *Back and Forth* (1969) es la cámara la que se convierte en metrónomo yendo de un lado al otro, tal y como indica el título. En eso se diferencia de las anteriores, pues no se compone de una imagen la segmentada en fotogramas o planos, sino que es la oscilación de la cámara la que marca las divisiones. La dirección del movimiento no cambia, pero sí su velocidad. También el sonido de la rotación de la cámara marca el compás del movimiento de la imagen. Aunque su cadencia varíe, es lo suficientemente regular como para que el espectador la integre sin problemas, convirtiéndose él también en ritmo, gracias a la cinética de la cámara.

Un claro límite entre planos, ya en el terreno de lo audiovisual, lo encontramos en *In The Present* (1996) de Phyllis Baldino. En este vídeo, acontecen sucesos cotidianos aunque, sin embargo extraños, que dejan perplejo al espectador durante su escasa duración: de 3 a 12 segundos. Precisamente la medida de tiempo por la que William James mide la duración de la sensación de presente. Las de Baldino son imágenes rápidas que se suceden, al igual que en *Presents* de Snow, sin ninguna base narrativa. En este caso no existe sonido que marque la separación como en los anteriores, pero sí silencio en forma de espacio en

blanco (en todos los sentidos de la expresión) que ocupa un tiempo similar al de la imagen. Este silencio monocromo marca una pausa ineludible que aleja un plano de otro impidiendo un empalme memorístico directo. Algo similar ocurre en *Nanocadabra* (1996), de la misma autora, donde sus planos no duran más de 5 segundos y se separan por intervalos similares a la anterior pieza, aunque, esta vez, en negro. En ambas, Baldino destaca a base de monocromos la inconclusión de estas imágenes, lo que también contribuye a acentuar su extrañeza. Este distanciamiento implica un espacio donde pensar aquella imagen que acaba de pasar, como noción de presente. Pues, tal y como cuestiona Marc Augé: “En la ficción, como en la vida social, ¿la tregua, la pausa no implican el despojamiento de la apariencia cotidiana?” (2001: 112). Por otra parte, la noción del ahora presente en el título y en el tiempo de los planos concuerda perfectamente con el aislamiento de los planos que provocan los monocromos. Denota así la intención de concentrarse en el tiempo presente, una costumbre, por otra parte, fraguada en la modernidad.<sup>419</sup> Tanto en estas obras de Baldino como también en la de Snow, el resultado es una sucesión de pequeños acontecimientos inconexos. Una cadena de presentes que, según el sentido benjaminiano del *shock* (situado en el cambio de planos del montaje), superan en intensidad a un estado procesual. La diferencia entre ellas radica en que mientras en la pieza de Snow a cada imagen rápida le sucede otra de su misma naturaleza, en las de Baldino a dichas imágenes las envuelve un entorno vacío que les dota de perspectiva y les aporta cierta continuidad en la mente del espectador.



Imágenes de los vídeos *In The Present* (1996) y *Nanocadabra* (1996) de Phyllis Baldino

La atención vertida sobre el segmento del instante nos lleva a la teoría de Gaston Bachelard, que, a su vez, se basa en Gaston Roupnel y en su obra *Siloë*. Ambos se enfrentan al discurso de la duración como fundamentación temporal que mantiene Henri Bergson, un autor al que, por otra parte, Benjamin sigue

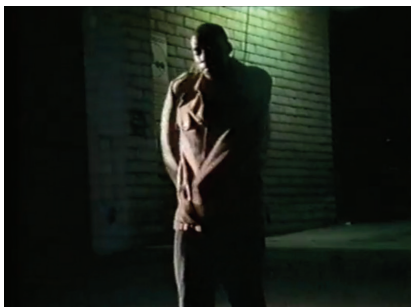
419 Véase el apartado “Habitando el (justo) ahora” del capítulo I de esta tesis (pp. 69-75).

de cerca por su obra *Materia y memoria*. Las dos posturas se diferencian en lo que establecen como base ontológica del acontecer: mientras Bergson señala la duración, Bachelard y Roupnel lo hacen con el instante. Bachelard coincide plenamente con la visión discontinua del tiempo y puntiforme del instante que Roupnel defiende, y resume la tesis de su libro *Siloe* de la siguiente forma: “el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. [...] No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad...” (1999: 11). Para ambos, Bachelard y Roupnel, el transcurso del tiempo se compone de una acumulación de instantes sin duración, tal y como una recta se compone de puntos sin dimensión. Por lo que los dos coinciden en el “carácter indirecto y mediato de la duración” (Bachelard 1999: 18).

Pero mientras estos autores definen el tiempo como la sucesión de puntos en una recta, Bergson fundamenta su versión como un proceso encarnado en la imagen de una bola de nieve rodante, que crece sin detenerse. Pese a ello, este autor no deja de admitir que la existencia de rupturas temporales con un carácter artificial ayuda a comprender el tiempo de una forma esquemática, aunque sean ilusorias. Por una parte, Bergson achaca esta tendencia fragmentaria a la materia, ya que “tiende a construir sistemas aislables, que se pueden tratar geométricamente” (2004: 18). Aunque añade que “La materia nunca va hasta el final, y el aislamiento no es jamás completo” (ibíd.). Por otra parte, este autor culpa a la conciencia atormentada por un afán de distinguir y a la impaciencia por substituir la realidad por fragmentos de duración. Según él, por mucho que cautiven nuestra atención los eventos parciales de la realidad o nos interese por su carácter cuantificable, siempre existirá “por debajo del yo en los estados bien definidos, un yo en el que sucesión implica fusión y organización” (Bergson *op. cit.*: 17). Por eso, para él la verdad de la realidad equivale a la duración como una unidad indisoluble de tiempo que contiene a su vez una heterogeneidad en constante cambio. Admite, por tanto, diferentes estados, pero en vez de distinguirlos como entidades separadas entre sí, encuentra sus semejanzas para concluir que es un mismo estado en continua transición. De esta forma, Bergson define “la pura duración” como “una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura” (*op. cit.*: 22). Pasado, presente y futuro integrarían este bloque multiforme aunque indivisible, donde siguen existiendo comienzos, creación de formas, novedad, aunque desde una perspectiva de lo continuo. Cualquier ilusión de divisibilidad se correspondería con una mirada parcial respecto del todo. Las posturas tanto de Bergson como de Bachelard y Roupnel no niegan la visión de la otra opuesta, pero se acusan recíprocamente de ser una ficción. Todas coinciden en expresar continuidades, con la diferencia de que, para

Bergson, ésta resulta indivisible y no así para Bachelard y Roupnel, para los que se estructura sobre la misma fragmentación. Es inevitable decantarse entonces por la teoría que se ajusta a la temporalidad de la técnica moderna, y optar por dirigir nuestro foco sobre la atomización del tiempo que rige la segunda teoría.

El hecho de que la mayoría de las obras que venimos analizando se centren sobre el instante y la acumulación de fragmentos, evitando la narratividad que pudiera existir de la suma de los mismos (a excepción de aquella que se pudiera intuir en *Vertical Roll* y *Back and Forth*), expone la predilección por un ahora que pone continuamente a cero el marcador. Una concepción del tiempo que se percibe a la perfección en la obra de Adrian Piper *Seriation #2* (1968), donde la artista repite la palabra “ahora” (*now*) entre intervalos que decrecen progresivamente hasta parecer integrarse en una mínima unidad del tiempo presente. El artista Pierre Huyghe define la misma faceta del tiempo que refleja la obra de Piper como un “presente exponencial” en el que “La noción de tiempo ha chocado contra esta immediated, el ahora” (en Aitken 2006: 174). En ese sentido, el protagonista del vídeo *Electric Earth* (1999) de Doug Aitken también parece redefinirse a cada paso, aunque, en su caso, lo hace por contacto con un entorno plagado de ritmos maquínicos y automatizaciones que enlazan perfectamente con la idea de inervación en Benjamin. “Me convierto en lo que hay a mi alrededor. Es el único ahora que consigo/es lo único que consigo ahora”,<sup>420</sup> dice el protagonista. El mundo eléctrico y tecnológico que le envuelve le contagia constantemente, construyendo un devenir que no cesa de reformularse. El individuo que Aitken presenta nunca se detiene y en su trayecto se convierte a cada paso en máquina, en entorno.



Imágenes de *Electric Earth* (1999) de Doug Aitken

Un tiempo reformulado a cada instante es el que también aparece en obras como *Seriation #1* (1968) de Adrian Piper. En ella se oye cómo la artista marca un número de teléfono donde la voz grabada del operador anuncia el tiempo exacto, a intervalos de 10 segundos. Esta obra se asemeja al funcionamiento de un reloj

420 “I become what’s around me. It’s the only now I get.” Ya que la última frase es un tanto ambigua en cuanto a interpretaciones, aportamos dos posibilidades de traducción.

digital, donde la atención se concentra sobre un único punto (por ejemplo: las catorce veinte). Todo lo contrario a lo que acontece en el reloj analógico, donde sus manecillas se desplazan dentro del tiempo general de la esfera. Mientras el carácter cíclico de este último nos indica cuánto tiempo ha pasado antes y cuánto le sucede a la hora que se marca; en un reloj digital, el segundero se metamorfosea compulsivamente en dígitos distintos, seguido del minuterio. Este continuo cambio provoca una suma de fantasmas, al convertirnos en testigos de continuas desapariciones y apariciones, frente al tiempo como proceso que se percibe en el reloj analógico. Podríamos decir, entonces, que, en el caso del reloj digital, el presente se nutre de fantasmas: instantes que siempre se evaden. De acuerdo con todo ello, ¿no podríamos establecer una oposición entre lo analógico y lo digital en el mismo sentido en el que Bergson se enfrenta contra Bachelard? Pues lo inasible del tiempo digital rompe a cada paso el carácter de trayecto que describen las manecillas del analógico. Las ‘pequeñas muertes’ de sus dígitos dibujan el parpadeo de una actualidad que no sería tal, si no dejara de marcharse. En ese mismo sentido, podríamos definir el presente que el *Seriation* de Piper encarna como puntos sentenciados a una próxima desaparición. Una muerte con mayor categoría para Bachelard, quien opina que “aquello que está más muerto que la muerte es lo que acaba de desaparecer...” (1999: 12-13). Podríamos entonces asumir ese presente como una sucesión de pequeñas grandes muertes sin fin. La misma imagen cinematográfica se hace eco de este proceder, ya que nada más aparecer en pantalla, se oculta brevemente en el intervalo y es reemplazada por otra instantánea. Thoreau Bruckner argumenta respecto a ella:

[...] no aparece simplemente; su movimiento aparece al desaparecer en aquellos momentos no fotografiados o intervalos. [...] Ver el movimiento en la imagen fílmica es ver el fracaso de cierta visión racional: una imagen que gana visibilidad sólo en la medida en que se desliza perpetuamente fuera de la vista, hacia la oscuridad (Thoreau Bruckner 2009: 113).

Una definición muy similar es la que aporta Eduardo Cadava, para el que cada imagen se presenta como “una imagen de su propia interrupción”:

[...] regida por la ley que interrumpe su superficie, que prohíbe su propia presentación [...]. No hay historia sin interrupción de la Historia. No hay tiempo sin interrupción del tiempo. No hay imagen sin interrupción de la imagen. Sin embargo, si esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces “imagen” significa “la muerte de la imagen” (Cadava 2007: 34).

Parece que todo esto concluye en un mundo de imágenes abortadas. Pero, quizá, podríamos asumir esa continua desaparición de las cosas como un estado de indeterminación permanente, tal y como el que propugnaba el “carácter destructivo” benjaminiano (2010a: 346).



*Time after Time* (2003) de Anri Sala expone ese mismo estado de indeterminación a partir de la aparición y desaparición de un caballo a merced de los faros de coches y camiones que cruzan una autopista. De esta obra, Sala se cuestiona: “¿Cuál es la apariencia de lo que no está completamente allí?” (2005: 85). A lo que él mismo se responde: “Debe haber una manera singular de inscribir seres y cosas en el presente de modo que simultáneamente representen lo que solían ser y ya no son más, y de representar su desaparición en proceso” (ibíd.). Ese interés por el límite de la duración o de un estado también se reflejaría en el carácter destructivo, al que Benjamin concibe como una potencia creadora, pues “va encontrando caminos por doquier” (2010a: 347). En ese sentido, Bachelard también consideraría a los instantes como creadores, el principio de un acto, actos que se inscriben abruptamente, accidentes, incidentes, etc., dentro de la supuesta duración temporal.

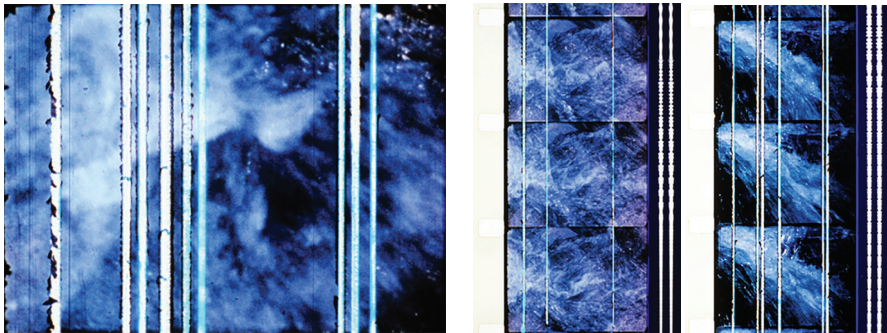
## **2. d. *Bilderflucht* o la consolidación del desasosiego**

Como vimos en el capítulo II de esta investigación, podríamos asumir el significado de *Bilderflucht*, un concepto inventado por Benjamin, como ‘flujo de imágenes’. Nuestro autor ubica este carácter tanto en alegorías poéticas, como en el tipo de imágenes cinematográficas. En ambos casos *Bilderflucht* actúa contra un sentido estático y se decanta por un surtido continuo de imágenes siempre “nuevas”, “sorprendentes” y “provocadoras” (Benjamin 2005: 333) que apuntan a “consolidar el desasosiego” (Benjamin 1990c: 1220) y a combatir el ensimismamiento (Benjamin 2005: 333). Recordemos que también Simmel sitúa este carácter en la misma sociedad moderna, de la que dice que su “realidad se encuentra en movimiento absoluto” (1977a: 649), por lo que genera “un número infinito de imágenes e ideas” (Simmel 2000: 324). Para él, son el intercambio y la circulación de dinero los que contribuyen a producir un mundo en constante renovación: fugaz y transitorio. Un mundo entregado a la cascada de fenómenos de una sociedad capitalista donde se desbanca la linearidad y el carácter procesual de antaño y se pone en juego un presente inmediato en el que se vuelca todo el surtido que la época ofrece al individuo.

De acuerdo con ello, el *Bilderflucht* al que nos dedicaremos aquí se definirá por una incapacidad en la mirada que lo percibe de aprehender todo lo que se le viene encima sensorial y conceptualmente. A este efecto, Benjamin percibe incluso un cambio de dirección generalizada, por la que la cascada de estímulos impone la vertical: “La prensa se lee en vertical más que en horizontal, y las películas, como los anuncios, someten igualmente la escritura a los dictados de la vertical” (2010a: 43). Un paisaje vertical que visualiza el vídeo de Mika TV llamado *Cascade-Vertical Landscape* (1988), al describir un continuo barrido de arriba abajo de elementos urbanos, como letreros luminosos, bloques de



edificios, grandes almacenes etc. Parte de esos elementos modernos tendentes a la vertical son aquellos que Simmel identifica como el flujo estimulativo que recae sobre el habitante metropolitano y hacen de él un sujeto distraído, al dejarse llevar por su inercia: “el individuo resiste cada vez menos bien [sic.] a una civilización objetiva cada vez más invasora” (2013: 56). Todo ello configura un paisaje que abandona la tradicional línea de horizonte y acoge la caída libre. Una dirección, la de esta caída, que precisamente Hito Steyerl señala como guía de la sociedad contemporánea: “si no existe un suelo estable disponible para nuestra vida social y nuestras aspiraciones filosóficas, la consecuencia debe ser un permanente, o al menos intermitente, estado de caída libre similar para sujetos y objetos” (2011: 1). Esto supone “Una caída sin reservas hacia los objetos, acogiendo un mundo de fuerzas y materia, que prescinde de toda estabilidad original y desata el repentino *shock* de lo abierto: una libertad que es aterradora, completamente desterritorializante, y siempre desconocida” (Steyerl *op. cit.*: 9).

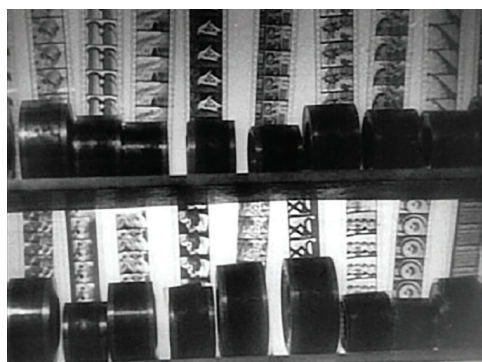


Fotogramas de *S:S:S:S:S* (1968-1970) de Paul Sharits

La obra de Paul Sharits *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:SECTIONED* (1968-1970), apodada *S:S:S:S:S*, subraya el carácter confuso e inercial de la corriente. Comienza con una superposición de 6 imágenes del flujo de un río tomadas a diferentes distancias y en distintas direcciones de la trayectoria, por lo que la imagen misma deviene *flo*u –borrosa– además de *flux* –flujo–. Progresivamente, las tomas se sustraen hasta quedar una sola, pero la borrosidad no se elimina con ello, ya que, a medida que esto ocurre, van apareciendo rectos arañazos verticales que se suman de tres en tres a la imagen del agua. Conforme se van añadiendo, destruyen la imagen de fondo (ya que en realidad son marcas que arrancan la emulsión) y sustituyen el flujo del agua por una cascada vertical de rayados. La corriente de blancos dibuja la dirección vertical de la tira fílmica y se impone en líneas paralelas, atravesando de principio a fin todos los fotogramas. Es entonces cuando la representación del flujo en forma de agua da paso a una presentación materialista del mismo a través del rayado. Esas líneas también señalan el cauce por el que discurren las imágenes: la tira fílmica, al tiempo

que aparecen combinadas en la imagen en pantalla con el flujo de la corriente.

Del mismo modo, el flujo estimulativo al que el habitante urbano se encuentra expuesto desde la modernidad imprime en él una percepción de carácter transitivo, en el que la distracción, aquella que también es susceptible de generar confusión, funciona en paralelo a la curiosidad, tal y como Heidegger anuncia en *El ser y el tiempo*. Ambos aspectos, distracción y curiosidad, fundamentan, a su vez, el denominado por este autor tercer carácter esencial, a saber, “no demorarse en lo inmediato” (Heidegger 2000: 192). La curiosidad que nunca se detiene, equivalente a “la inquietud y excitación por parte de algo siempre nuevo” (Heidegger *ibíd.*), se renueva en el mismo sentido en el que Benjamin sostiene que “Los niños disponen de la renovación de la existencia, nunca entregada a la parálisis” (2010a: 339). Esta nueva dinámica secuencial se extiende en los distintos niveles de la sociedad y comienza a configurar nuevos elementos en base a un espíritu mimético que contagia el *Bilderflucht*. Nuevas formas, aparecidas en momentos muy próximos entre sí, tales como la cinta transportadora de la producción industrial, las ventanillas consecutivas de los medios de transporte colectivos, los fotogramas de la película fílmica... se empanan del *Zeitgeist* (espíritu de la época).



Fotogramas de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vértov



Fotograma de *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin

Por lo que respecta al cine, al que Benjamin compara con el concepto de *Bilderflucht*, éste responde al mismo flujo continuo y cambiante de imágenes, sensaciones, pensamientos y deseos de la sociedad moderna que describe Simmel. Algo que Kracauer confirma, considerando el medio cinematográfico apropiado para captar lo fluctuante y transitorio, a la vez que la impresión de lo momentáneo.<sup>421</sup> Sin embargo, tal y como vimos en otros capítulos, ciertas voces no están de acuerdo con esta cascada visual y sonora. Georges Duhamel, detractor del cine en los años treinta, con el que Benjamin se confronta, expone que “las imágenes en movimiento”<sup>422</sup> sustituyen a mis propios pensamientos” (citado en Benjamin 2008a: 78-81). Ante esta declaración, Benjamin se muestra plenamente consciente de ese rasgo, pues asume que el espectador no puede “abandonarse al libre curso de sus asociaciones” (*op. cit.*: 42), sino que el “curso de asociaciones del que mira se ve interrumpido por su constante cambio” (ibíd.). Los ecos de Duhamel resuenan a su vez, como ya vimos, en Barthes y Shaviro,<sup>423</sup> quienes también reclaman la importancia de controlar aquella imagen del cine que permanece continuamente en fuga. Según las categorías que establece Laura Mulvey, todos estos autores encarnarían al “espectador posesivo” (Mulvey 2009: 161): aquél que vistas las condiciones inaprehensibles del cine convencional, recurrirá a repetir y fijar la imagen para poder aprehenderla con intensidad.

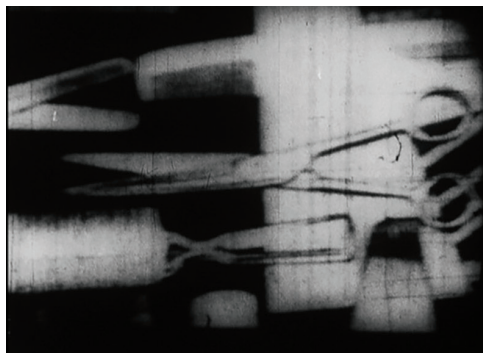
Podríamos considerar un ejemplo histriónico de flujo fílmico la película *Life*

421 En su *Teoría del cine* (1960) cuenta: “las películas cinemáticas evocan una realidad más amplia que aquella que efectivamente describen. A causa del flujo permanente de correspondencias psicofísicas que así provocan, sugieren una realidad que bien podríamos denominar ‘vida’. [...] De manera hipotética podríamos sostener que las películas tienen predilección por la vida cotidiana como forma de vida, premisa ésta que encuentra algún apoyo en la preocupación primordial de este medio de expresión por la realidad efectiva” (Kracauer 1996: 102-103).

422 Expresado en su alemán original como ‘beweglichen Bilder’, éste supone un término muy cercano al de *Bilderflucht* que aquí analizamos.

423 Véase al respecto la página 133 de esta tesis.

*Remote Control (Vida a control remoto)* de Thierry Guetta –Mr Brainwash– (2011). Esta pieza es el resultado final de la compulsión de Guetta por grabar toda su vida en vídeo: 90 minutos que condensan miles de horas de grabación acumulada durante años. Todo ese material se organiza en una sucesión de breves fragmentos inconexos que, en general, orbitan alrededor del *street art*. Banksy, que aparece en la pieza, llega a decir de ella en su película *Exit Through the Gift Shop* (2010) que parece como si “alguien que padeciera un déficit de atención utilizara el mando a distancia saltando a través de 900 canales de televisión por cable” (2010). Algo similar a este planteamiento, aunque a menor escala, es *Black TV* (1964-68) de Aldo Tambellini, que resume dos años de noticias de televisión como un *zapping* sin descanso. Una colección de imágenes, en definitiva, que en el caso de *Sears Catalogue* (1965) de Paul Sharits y *Opus 74* (1966) de Eric Andersen desfilan tan aceleradamente que resultan apenas distinguibles. Todos estos torrentes de imágenes siguen un patrón que se adapta al concepto de *Bilderflucht* y, a la vez, funcionan en base a un modelo que denominaremos turbulento por la rapidez e inaprehensibilidad con la que las imágenes se presentan, al tiempo que también generan un efecto turbador a la hora de percibir las. Estas obras anuncian o confirman la existencia de un nuevo espectador adaptado a atender a múltiples estímulos en cadena, presumiendo así de una percepción expandida. Quizá por ello sean el indicativo de una atención deficitaria por necesidad, al tener que evitar desplegar todo el potencial atento en una única dirección para poder aprehenderlas.



Imágenes de *Black TV* (1964-68) de Aldo Tambellini y *Sears Catalogue* (1965) de Paul Sharits

En pleno florecimiento de la etapa moderna, a finales del siglo XIX, Osborne Reynolds descubre la velocidad límite por la que un fluido pasa de un régimen laminar (cuando se mueve en capas paralelas) a uno turbulento (cuando se mueve en todas direcciones). Esta velocidad se calcula gracias a lo que denominará como ‘número de Reynolds (RE)’, que este autor elabora de 1883 a 1884.<sup>424</sup> Según el

424 Curiosamente, otros hechos importantes y relacionados con el *Bilderflucht* aparecen alrededor de esa época: en 1881 Muybridge inventa el zoopraxiscopio con el que reconstruye el movimiento de una sucesión

documento *Propiedades de los fluidos* de Faustino García Lozano, cuando en una corriente se sobrepasa esa velocidad límite, sus trayectorias o líneas de corriente dejan de ser rectas para convertirse en variables y tortuosas, lo que equivale a un escurrimiento desordenado en el líquido. Los rasgos de la turbulencia coinciden con el carácter que aplican los autores anteriores al componer las imágenes de la sociedad moderna. Piezas como las de Sharits, Tambellini o Andersen, por cualidades como su carácter acumulativo y su velocidad excedida, dan prueba de ese régimen audiovisual turbulento que perturba al espectador. Aquél que logrará “consolidar su desasosiego” (Benjamin 1990c: 1220).

## 2. e. Un continuum dislocado

Si seguimos con la idea de flujo, habremos de observar cómo dentro de la práctica artística contemporánea se han venido repitiendo modos de producción identificados tanto con la descomposición de patrones lineales como con un posterior intento de recomposición del *continuum* a partir de fragmentos. Un hecho al que Hito Steyerl hace referencia cuando se refiere a la descomposición de la línea de horizonte y de la perspectiva lineal que viene aconteciendo desde comienzos del siglo XX dando lugar a otras formas de visión:

El cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje se convierte en un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y desintegrar el tiempo lineal. La pintura abandona la representación en gran medida y demole la perspectiva lineal con el cubismo, el *collage* y los diferentes tipos de abstracción. El tiempo y el espacio se vuelven a imaginar a través de la física cuántica y la teoría de la relatividad, mientras la percepción se ve reorganizada por el conflicto armado, la publicidad y la cadena de montaje (Steyerl 2011: 6).

Al pie de estas nuevas formas de pensar el tiempo y el espacio emerge la voz del productor impulsada, tal y como apunta Didi-Huberman, por “La imaginación, la montadora por excelencia,” que “sólo desmonta la continuidad de las cosas para que aparezcan mejor las ‘afinidades electivas’ estructurales” (2000: 36). Lo que nos recuerda, a su vez, la figura del trapero con la que Benjamin describía a Kracauer, que “junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojarlos en su carro” (en Kracauer 2008: 100-101). La disparidad del conjunto recopilado cobra sentido en manos del productor como un *continuum* dislocado.

Un ejemplo muy claro de este *modus operandi* es la obra de Pak Sheung Chuen *New York Public Library Project (NYPLP) 5: Measuring the Size of the*

---

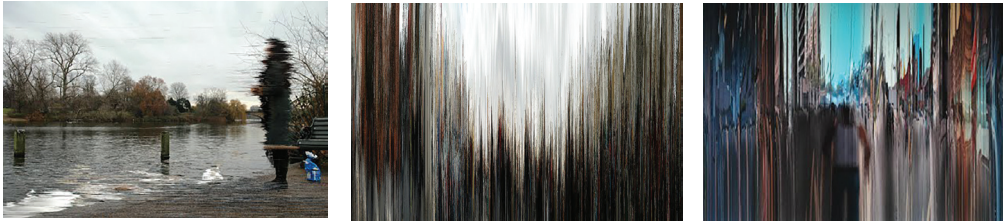
de fotografías; en 1882 Marey inventa el fusil fotográfico con el que desarrolla la cronofotografía: 12 exposiciones sobre una misma placa; en 1884 tiene lugar la invención del generador de la turbina de vapor; y en 1885 aparecen el automóvil, la bicicleta a pedales moderna y la motocicleta. Podríamos considerar, por tanto, a todos ellos ejemplos del *Zeitgeist*.



*Sea in a Library* (2008), en la que une las líneas de horizonte de imágenes del mar, procedentes de diferentes portadas de libros extraídos de la Biblioteca de Nueva York. Desde el punto de vista de Chuen, la imagen múltiple de las diferentes portadas contrasta con la imagen integrada y compartida del mar. En cambio, en las recomposiciones que el artista Hyo Myoung Kim realiza, su interés radica en reflejar el paso del tiempo. En *Set* (2006) captura miles de instantáneas a un ritmo inspirado por la misma acción que fotografía con una cámara en posición fija. Más tarde, compone una sola imagen en la que suma en un orden cronológico franjas horizontales de 1 píxel de altura extraídas de cada una de las fotos tomadas. La fotografía resultante es una imagen en la que lo reconocible equivale a las partes inmóviles del encuadre, mientras que aquello que varía de posición se desdibuja. Dos dimensiones, lo estático y lo móvil, de un lapso de tiempo interfieren entre sí, injertándose la una en la otra, por lo que es inevitable no pensar en la imagen dialéctica benjaminiana. En *Path* (2006), sin embargo, Kim repite su anterior estrategia artística, pero, esta vez, realizando fotografías mientras camina por las calles de Londres. A intervalos de un segundo aproximadamente, reúne grupos de 3008 tomas fotográficas que más tarde compondrán una sola imagen. Cada una ocupará uno de los 3008 píxeles de largo (por 2000 de ancho) que configura las dimensiones de una fotografía digital. Pues, en este caso, el artista opta por disponer las franjas verticalmente, dentro de un formato horizontal de imagen. En *World in itself* (2006) encarna la imagen de un avatar de vídeo-juego y reproduce el procedimiento anterior mientras congela y archiva imágenes del trayecto de su personaje en el mundo virtual, para después combinarlas del mismo modo. El transcurso del tiempo real y el virtual de cada pieza se intuye en los límites borrosos de una sola imagen. Una confusión más acentuada que en la primera, puesto que en estas dos últimas obras las fotografías se toman en movimiento y no existe ningún elemento inmóvil, y por tanto definido, en la imagen. Aparece entonces una representación de la velocidad y de lo inestable. La desfiguración se configura como método de representación de la variación espacio-temporal. Algo que recuerda a la estela dejada por objetos en movimiento en instantáneas fotográficas sin el tiempo de obturación apropiado para su congelación. Al contrario que éstas, las obras de Kim no constituyen una imagen única, sino que se configuran como una multitud de imágenes recortadas en la misma, que da cuenta de todas en una. Cada una de estas piezas contendría así un ejemplo de duración a lo Roupnel o Bachelard: como una suma de instantes individuales. Su yuxtaposición, ordenada cronológicamente, esquematiza el paso del tiempo de una forma similar a si expusiéramos en conjunto los fotogramas de una película. Aunque, en este caso, la ilusión del movimiento se anula, dada la ínfima representación de cada imagen: 1 píxel de largo. Por esta razón, no existe posibilidad de secuenciación



del movimiento, tan sólo su intuición, a partir de la que es posible imaginarlo.



Imágenes de *Set* (2006), *Path* (2006) y *World in itself* (2006) de Hyo Myoung Kim

A diferencia de las obras definidas como *Bilderflucht* en el apartado anterior, donde una corriente continua contenía las partículas del flujo, las obras que generan un *continuum* dislocado no se limitan a sumar tiempo, sino que su articulación opera a partir de un nexo de unión de un modo particular. Sin embargo, precisamente el objetivo de sumar tiempo es el que actúa como nexo en la obra de Christian Marclay *The Clock* (2010), aunque, en su caso, siempre siguiendo un orden cronológico. Esta obra monumental compone una colección de momentos cinematográficos que muestran relojes marcando de forma sucesiva el avance del tiempo durante 24 horas. Marclay logra, a base de ellos, recomponer el avance horario con extractos de diferentes películas. No obstante, este artista va más allá y sincroniza la pieza con la franja horaria del lugar donde la expone. *The Clock* participa del tiempo en el que es proyectada, coordinándose con su tiempo real, sincronizándose entre sí el suceder artístico de la producción y el tiempo de la recepción. Se construye así un presente proyectado sobre el presente real que potencia su efecto. Dado este planteamiento, *The Clock* no sólo representa cinematográficamente fragmentos de tiempo, sino que los presenta. Sin embargo, no sólo existe una superposición temporal, sino que también se da una dialéctica. Inevitablemente, gran parte de los fragmentos cinematográficos que utiliza Marclay nos remiten a un pasado: los actores, el atrezzo, las cualidades de la imagen. Al mismo tiempo, la ficción de cada extracto nos incluye brevemente en su propio tiempo. De esta forma, el tiempo del espectador —el presente— subrayado por la sincronización de esta obra, contrasta a su vez con el pasado impreso en las imágenes y el tiempo ficcional de cada película. Esto contribuye a que, pese a regirse por las pautas del reloj, Marclay hace distinguible cada momento en tanto cada uno pertenece a una realidad diferente: la de la historia que cuenta cada película, intuita en un breve fragmento. El espectador saltará de una ficción a otra, en un hilo narrativo totalmente deslavazado. Esto, en realidad, iría en contra de la propia naturaleza del tiempo del reloj que, tal y como Déotte apunta, “es el tiempo cuantitativo de la ciencia, donde un instante no se distingue de otro” (2004: 60). Si, en cambio, comparamos *The Clock* con el trabajo de Piper que antes tratamos, *Seriation #2* (1968), los

‘ahoras’ repetidos de la artista camuflan su porción de presente en el mismo ahora del espectador sin volcar necesariamente otros tiempos dentro de ese. Por una parte, ambas obras funcionan como relojes al señalar el paso del ‘tiempo real’ por medio de la representación artística. Pero, por otra, la neutralidad de los ‘ahoras’ de Piper encarnan un tiempo indistinguible frente a los ‘pellizcos cinematográficos’ de Marclay, que inevitablemente implican otras referencias.



Imágenes de *The Clock* (2010) de Christian Marclay

Si pasamos a una dimensión más volcada en lo sonoro, vemos reproducido un patrón similar en trabajos cuyo orden cronológico lo pauta, esta vez, el desarrollo de una canción. La obra de Cory Arcangel, *Paganini Caprice No 5* (2011) reconstruye una pieza original de Nicolo Paganini con versiones de guitarra eléctrica procedentes de diferentes interpretaciones encontradas en Youtube. La estructura de esta pieza de Paganini es conocida por su extremada velocidad y complejidad técnica, por lo que la red sirve de plataforma para que un buen número de guitarristas den a conocer el éxito de su consecución colgando sus hazañas. Arcangel adjudica a cada nota un intérprete diferente, por lo que la performance global de la versión pasa a convertirse en un cuerpo poliédrico, que, a su vez, funciona en paralelo a otra obra de Oliver Laric: *Versions Under The Bridge* (2007). Como la obra de Arcangel, esta última gira alrededor de vídeos encontrados en la red que muestran la parte de guitarra de una de las canciones más conocidas de los Red Hot Chili Peppers: *Under The Bridge* (1991). De nuevo, cada nota equivale a un plano diferente, correspondiente a una performance distinta, esta vez reencuadrada, de manera que sólo aparecen las manos y la guitarra del intérprete. Pero la verdadera diferencia entre las dos piezas radica en que Laric elabora más cuidadosamente la idea de *continuum* al disponer, fotograma a fotograma, todas las *performances* en una línea continuada que discurre a lo largo y ancho de una especie de ‘pantalla global’. El esquema de esta obra es, en realidad, la de una partitura que se escribe a medida que se toca. Dependiendo de la duración o repetición de la misma nota, ésta contará con más o menos fotogramas, que se irán añadiendo de izquierda a derecha, de arriba abajo. En sus obras, Arcangel y Laric desgranar nota a nota las diferentes interpretaciones y plantean una recomposición musical que deja sonar la pluralidad de la que proviene. No son simplemente canciones, es un conjunto de personas, son

tiempos múltiples, es el efecto fan, es una demostración pública de maestría.

Una vez presentado este modo de producción, el *continuum* dislocado, nos centraremos en dos de los autores en cuya trayectoria se viene repitiendo visiblemente: Marclay y Candice Breitz. A principios de los noventa, Marclay se hace conocido por elaborar una serie de cuerpos híbridos a base de combinar fotografías de cubiertas de vinilos agrupadas en la serie *Body Mix* (1991-1992). Estas imágenes, a veces cómicas, a veces perturbadoras, desmontan la imagen destinada a seducir a un consumidor fascinado por sus ídolos, convirtiéndolos en parte de un cuerpo frankensteiniano. Mediante el contraste de un cuerpo múltiple y deforme, toda fascinación desaparece evidenciando las tácticas publicitarias que subyacen en un mundo de ídolos estereotipados. Un terreno donde Marclay igualmente aprovecha para hacer patente la explotación del cuerpo femenino como objeto fetichizado dentro del consumo musical. Candice Breitz también hace suyo este último tema en la obra titulada *Rainbow Series* (1996). En este caso, Breitz combina fragmentos de imágenes documentales de aborígenes africanas con imágenes pornográficas femeninas de la cultura occidental. Ambas fuentes, africana y occidental, interfieren una sobre la otra dando lugar a un cuerpo semidesnudo, unido pero descuartizado a su vez. Esta apariencia fragmentaria configura un *patchwork* cultural en el que resulta imposible adivinar cuál es 'el otro' de la relación. El nuevo cuerpo que resulta de estas dos últimas obras desactiva el efecto de seducción desplegado anteriormente por las imágenes de consumo originarias. En su lugar, la recomposición produce una dialéctica entre sus partes: de extremos irreconciliables pero pertenecientes irremediabilmente a un cuerpo común.



Ejemplos de *Body Mix* (1991-1992) de Christian Marclay y de *Rainbow Series* (1996) de Candice Breitz

Este cuerpo recompuesto sigue estando presente tanto en *Mother and Father* (2005) y *Him and Her* (2008) de Breitz, como en *Telephones* (1995) y *Video*

*Quartet* (2002) de Marclay. Las dos obras de Breitz siguen un mismo patrón. La primera se compone de dos partes con 6 canales de vídeo cada una, y la segunda de dos partes de 7 canales esta vez. En ambas, Breitz descontextualiza diferentes partes del guión de un mismo actor, elegidas entre una variedad de películas, y las agrupa temáticamente para luego relacionarlas de una manera coherente con su propósito. En *Mother and Father* cada canal presenta los fragmentos filmicos de un mismo actor, mientras que en *Him and Her* los 7 canales de cada parte muestran al mismo actor. Este hecho da lugar a una conversación entre los diferentes actores o actrices en la primera (cada uno representado por las tomas de diferentes personajes que ha interpretado), y a una especie de monólogo en la segunda, aunque también constituido por diferentes personajes del mismo actor y actriz. Todos estos personajes provienen de una película diferente y cada uno ha sido despojado de su respectivo fondo digitalmente, siendo suplantado por un monocromo negro. Todos parten de un origen distinto y, sin embargo, convergen en su interacción: las mujeres discutiendo cuestiones relativas a la maternidad (*Mother and Father*) o al hecho de ser mujer (*Him and Her*), y los hombres, refiriéndose paralelamente a la paternidad (*Mother and Father*) o al hecho de ser hombres (*Him and Her*). De esta forma, las interpretaciones que Breitz arranca a cada actor (en su sentido más literal, teniendo en cuenta el fondo vacío que rodea a los intérpretes) no sólo coinciden temáticamente y son agrupadas en base a ello, sino que se combinan, dando origen a una especie de hilo narrativo forzosamente entrecortado.



*Mother and Father* (2005) de Candice Breitz

*Telephones* de Marclay combina diversos fragmentos de películas en las que se habla por teléfono, tratando así de mantener, tal y como sucedía en la obra de Breitz, una conversación global entre los diferentes participantes. Marclay combina la aparición de personajes en una especie de ‘narrativa a trompicones’, en la

que expresamente incluye momentos fílmicos que reflejan fallos en la comunicación y malentendidos. Tanto en las anteriores obras de Breitz como en ésta, la supresión de toda particularidad referente a su respectiva película y la derivación hacia lo impersonal y generalizable en el tema, se combinan en un intercambio aparentemente desestructurado. Este hecho les hace adquirir un carácter espontáneo y caótico que combina a la perfección con las cualidades con las que Paolo Virno identifica el fenómeno contemporáneo de la charla: “inconstancia, fatuidad y oportunismo” (2003: 34), que, a su vez, “permiten contraer nuevos hábitos perceptivos; absorber los choques con lo imprevisto, orientarse lo mejor posible en territorios desconocidos” (ibíd.). De esta forma, define la charla como “un discurso sin estructura ósea, indiferente respecto a los contenidos que en cada momento roza, contagioso y proliferante” (ibíd.). Una definición muy próxima a cómo operan los diálogos de los actores de Breitz y Marclay, donde la relación entre las palabras y las cosas ya no se mantiene forzosamente. En sus piezas, los fragmentos expropiados de la película originaria se ordenan según el propio criterio de cada artista, dotándolos de un sentido por el que no terminan de encajar entre sí completamente. Esto se debe a que su propia naturaleza disgregada se lo impide, pues se trata de fragmentos sustraídos de su medio original. Consecuentemente, los extractos fílmicos nunca podrían ser entendidos como piezas de un puzzle a reconstituir, sino que asemejarían más bien las figuras del famoso videojuego Tetris: con una forma predefinida, pero no una única posibilidad de colocación o ensamblaje. Es por ello que su acoplamiento deriva hacia formas orgánicas provistas de huecos, a veces imposibles de eliminar. Esta característica, no haría sino evidenciar una faceta más creativa que artificial en la charla bajo la perspectiva de Virno: “Sólo cuando prevalece la inautenticidad de la charla, el lenguaje interrumpe su obra de reflejo funcional de los estados de las cosas existentes, poniendo de manifiesto una índole constructiva y arbitraria” (*op. cit.*: 37). En este estado de cosas, el espectador es asaltado por un ritmo inconstante, plagado de intermitencias de diferentes naturalezas, e interpelado continuamente por los actores.





Diferentes momentos del vídeo *Telephones* (1995) de Christian Marclay

El *modus operandi* de Breitz y Marclay tiene mucho en común con el de la composición musical electrónica que juega con *samples*<sup>425</sup> encontrados, que combinados darán lugar a un corte sonoro. Así como también tiene que ver con la labor del *dj*, cuando al coordinar los diferentes extractos audiovisuales existentes surge una composición que toma peso en cuanto a su autoría. Si tenemos en cuenta que Marclay también ejerce precisamente de *dj*, es lógico que su obra *Video Quartet* (2002) se asiente sobre estas bases. En esta pieza, cuatro canales de vídeo dispuestos en panorámica nos presentan fragmentos –por lo general– de películas identificables popularmente, en los que diferentes actores se dedican a tocar instrumentos, cantar o hacer ruido. Comenzando con un afinamiento general, a partir de una serie de discretos intentos, se va tejiendo un *crescendo* que desemboca en el melancólico lamento de una trompeta. Todo un *mash-up*<sup>426</sup> audiovisual que Marclay orchestra como músicos en un concierto. Algo que en realidad tiene la oportunidad de llevar a cabo en vivo en sus *performances* *Berlin Mix* (1993) y *Swiss Mix* (1996) donde un gran número de interpretaciones musicales de todos los estilos son dirigidas por el artista con un fin común.

425 Unidad sonora procedente de cualquier fuente de sonido que es registrada y utilizada en otras composiciones.

426 Un término que viene a denominar la técnica por la que se elaboran piezas musicales a partir de la combinación de temas diferentes o de distintas partes de canciones ya existentes.





*Video Quartet* (2002) de Christian Marclay

Hemos de reparar en que la familiaridad que suscitan actores y escenas de las obras audiovisuales de Breitz y Marclay pone en juego mecanismos de reconocimiento en el público, pero de extrañamiento a su vez, dada la nueva puesta en escena. Podríamos considerar que, tal y como el artista Chen Zhen lleva a cabo en su obra, en estas piezas “se trata de resonar, de ser el eco de aquella cultura donde vivimos” (Zhen 2003: 230). Por lo que, en ese caso, tanto Breitz como Marclay, hacen resonar a través de sus obras toda la cultura mediática a la que se ven expuestos y en la que se integran. En todo ello existe una búsqueda de lo particular entre lo mediatizado, la recuperación de un lenguaje propio a pesar de lo global de su origen. Dicha distinción se lleva a cabo a través del distanciamiento que permite el corte.<sup>427</sup> Ese corte conlleva una actitud en Breitz y Marclay de toma de distancia (y de posición al mismo tiempo). Los dos escogen los fragmentos de otras piezas audiovisuales y los ubican de nuevo, imponiendo su propia distribución de llenos y vacíos, lo cual acusa un estado de carencia por defecto respecto a los originales. Pero esa criba que realizan en el original distingue en realidad un discurso propio. La imagen amputada configura entonces un nuevo modelo de producción artística y su recepción admite una pieza de arte fragmentada, puesto que los artistas ya cuentan con un público adaptado mediáticamente al recorte de contenidos. La reconstrucción audiovisual que realizan artistas como los que hemos visto trasluce más que un *modus operandi*, ya que sus gramáticas actúan con la misma lógica con que los autores se posicionan como receptores mediáticos en el mundo. Estos modos de hacer evidencian, por una parte, la sobreexposición

<sup>427</sup> Un corte que se aplica sobre un material cinematográfico ya de por sí fragmentado, pues, tal y como apunta Benjamin, la imagen del cine “es desgajable, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se transporta? Ante su público” (2008a: 29 y 68).

mediática a la que se ve sometido el hombre actual, pero, por otra, también equivale al antídoto susceptible de ser aplicado ante dicha sobreabundancia.

## 2. f. Lo entrecortado

A la hora de elaborar Brecht sus “Sátiras alemanas” (1992: 120) radiofónicas, escritas para la Radio Libertad Alemana, ya tiene en cuenta cómo la radio resulta ser un medio vulnerable ante las interrupciones: bien por fallos de la emisora, que ocasionan interferencias, o bien a causa del usuario, aficionado a cambiar de emisora. Por ello, Brecht se propone una producción que encaje en este formato, elaborando contenidos lo más concisos posibles. En ellos, nos cuenta el autor, “muchas expresiones del día a día no encajarían, lo que se necesitaba era el tono del discurso directo y espontáneo. Pensé que el verso libre con ritmo irregular parecía adecuado” (Brecht 1992: 120). La forma en la que Brecht enfoca su producción radiofónica contagiará a su teatro épico. En él, todas sus partes permanecen separadas unas de otras. Brecht define como gesto cada una de estas unidades aisladas. Se diferencian gracias a las canciones, a los títulos y a los convencionalismos gestuales presentes en cada una. La suma de todos esos factores conformaría la base de la sucesión entrecortada de este teatro. Por ello, Benjamin se refiere a que

El teatro épico avanza a golpes, y en esto es comparable a las imágenes de una película. Su forma fundamental es la del *shock*, en el cual se reúnen las varias situaciones de la obra. [...] Surgen así intervalos que perjudican la ilusión del público, paralizando su disposición a la empatía (Benjamin 2009: 143).

Es así como esos ritmos a trompicones o irregulares, que a su vez enlazan con el asombro, “pueden llevar más lejos la manera gestual de poner las cosas” (Brecht 1992: 117). Y es que Brecht pretende aislar el gesto de su teatro precisamente porque “obtenemos más gestos cuanto más a menudo interrumpimos al hombre que actúa” (Benjamin 2009: 141). Por lo que la función primordial del teatro épico consiste en muchos casos en “interrumpir la acción y no en ilustrarla o impulsarla” (Benjamin *op. cit.*: 126).

El gesto mediante el que Brecht pretende detener la fluidez de su teatro épico, y por el que a Benjamin le parecerá que éste avanza a trompicones, es un gesto que también se puede apreciar en un tipo de artista contemporáneo: aquél que materializa la lectura de un “espectador posesivo” (Mulvey 2009: 161). Así denomina Laura Mulvey al espectador usuario de soportes que permiten manipular la imagen como el VHS, el DVD o de diferentes *softwares* informáticos. La apropiación de la imagen que estos permiten dota de una mayor flexibilidad a la imagen cinematográfica, así como también da lugar a un análisis más preciso de ésta por parte del espectador. Tal y como lo describe Mulvey, el

“espectador posesivo” se define como aquél que

[...] comete un acto de violencia contra la cohesión de la historia, la integridad estética que se sostiene en conjunto, y la visión de su creador. [...] La *performance* de la película se transforma por repetición y acciones que comienzan a parecer mecánicas, gestos compulsivos. Los mecanismos del cine toman posesión del actor o la estrella y, mientras sus precisos y repetidos gestos se convierten en aquellos del autómatas, la extraña fusión entre lo vivo y lo muerto se une a la extraña fusión entre lo orgánico y lo inorgánico, el cuerpo humano y la máquina (Mulvey 2009: 171).

Por una parte, los fragmentos sobre los que este espectador se concentra suponen pedazos arrancados violentamente al cuerpo cinematográfico. Pero, por otra, esa extirpación también los libera de una continuidad narrativa, construyendo otras lógicas en la imagen y “reconfigurando la relación de poder entre espectador, cámara y pantalla” (Mulvey *op. cit.*: 167). Si el montaje cinematográfico del siglo XX se distingue de la única imagen aurática por ser una imagen múltiple, un cuerpo audiovisual compuesto de una pluralidad de órganos asociados en una sinergia; el cuerpo de esta nueva categoría del *re-mix* surgido de la manipulación de la imagen audiovisual se compondrá a base de un *patchwork* de costuras aparentes, a modo de cuerpo frankensteiniano. En esta última, la lógica del montaje se extiende radicalizada a una producción artística audiovisual desengañada de la perfección técnica, que opta por mostrar sus cicatrices sin tapujos. La estética del *re-mix*, tan fomentada en la esfera sonora, se traslada así al campo de la imagen y extienden con ella su cuerpo fragmentado.

En realidad, el “espectador posesivo” de Mulvey deriva de los planteamientos de Raymond Bellour sobre el “espectador pensativo” (Bellour 2002: 75). Este tipo de espectador surge de la detención de la imagen en el cine conseguida de diferentes formas, entre las que destaca el tiempo ocupado por la foto dentro de la imagen en movimiento. Bellour sostiene que son esos instantes “que detienen al espectador” (*op. cit.*: 133) los que “siempre revelan un tipo de montaje interior” (*op. cit.*: 110), un montaje subjetivo y con toma de conciencia, que le convierte en el “espectador pensativo”. Gracias a la fragmentación operada por las paradas, retrocesos, bucles, ralentizaciones y hasta *zooms* que permiten las nuevas herramientas es posible distinguir una lectura propia que ciertos artistas materializarán en sus obras. La misma Mulvey, artista también, lo explica muy bien cuando, al hablar de la reedición que ella misma realiza en una de sus obras de *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953), comenta respecto a un fragmento extraído de esa película: “tiene para mí algo del *punctum* de Barthes y me encontré volviendo una y otra vez a esos pocos segundos de la película” (2009: 172). Douglas Gordon explica una experiencia parecida en una entrevista,<sup>428</sup> donde confiesa que el proceso artístico de obras en las que altera

428 Aparece en la sección “art talk” en [www.vice.com](http://www.vice.com) (2011).

películas originales surge “cuando comenzaba a mirar las películas en una manera determinada y a no hacer casi nada sobre ellas excepto representar la manera en la que serían vistas o podrían ser vistas.” Esto supone la deconstrucción de la película sin grandes efectos, llevada a cabo con poco más que los comandos del reproductor de vídeo. Por su parte, Ken Jacobs cuenta cómo cuando trabaja para Joseph Cornell, toma prestada su primera obra: *Rose Hobart* (1936). Jacobs y su amigo Jack Smith ven esa película “de todas las formas posibles: en el techo, en espejos, alternando su proyección en todos los espacios de la habitación, en las esquinas, enfocada, desenfocada, con un filtro azul que me había dado Cornel, sin él, hacia atrás” (Jacobs citado en Sitney 2002: 331). Esta experiencia sucede mientras Jacobs elabora su primera gran película monumental *Star Spangled to Death* (1957), en la que consecuentemente refleja todas estas formas de mirar el cine materializadas en la obra. De alguna manera, su experiencia como ‘espectador pensativo y activo’ se vuelca, al igual que sucedía con Gordon, en su experiencia como productor. Jacobs vuelve a repetir ese mismo proceder en la mayoría de su producción, entre la que destaca su conocida pieza *Tom Tom the Piper Son* (1969-1971). En ella, el artista refotografía la película original de 1905 a velocidades diferentes y aportando todo tipo de variaciones en su morfología: tanto en cuestión de movimientos y bucles, como en reencuadres, texturas y desplazamientos de la imagen. Brakhage recalca cómo Jacobs se compromete en ella con los detalles, particularmente con aquellos que pasan desapercibidos en el fondo de la imagen. De esa manera:

Los chistes emergen allí donde nunca se pretendió en el original, y los que estaban en el original se expanden en niveles de un humor completamente diferente. El ‘Tom Tom’ de Ken es probablemente una comedia superior [...] y extrae hasta el final el máximo potencial de la comedia más que ninguna otra película que yo haya visto (Brakhage 1989: 167).



Imágenes de *Tom Tom the Piper Son* (1969-1971) de Ken Jacobs

Estos artistas, por la exposición de su mirada dentro de su producción artística, compartirían aquella conclusión de Benjamin que decía que “todo lo que se piensa tiene que ser incorporado a cualquier precio al trabajo que se realiza” (2005: 459). La forma en la que corrientemente se contempla la obra cinematográfica

o videográfica, su lectura, se vuelve reescritura de la misma narratividad fílmica bajo la opción del mando a distancia, o lo que es lo mismo, bajo ‘el mandato de la distancia’ que deja de sumergir en la ficción al espectador. A través de los nuevos métodos de producción audiovisual, la creación artística se ve capaz de desmontar, pero también de desarmar los mecanismos adquiridos por la mirada del público y de intentar, partiendo desde ese nuevo estadio, hacer ver (o audio-ver).

Ejemplos representativos de este tipo de producción también serán *Pièce Touchée* (1989) y *Passage à l’acte* (1993) de Martin Arnold. La primera es una reedición de 15 minutos de un plano de apenas 18 segundos de *The Human Jungle* (1954), donde Arnold crea extensos bucles que retardan infinitamente una pequeña porción de la escena en la que, mientras una mujer espera sentada, un hombre entra en la habitación y le saluda. Los bucles tan mínimos con los que este artista avanza y retrocede constantemente el proceso de la acción, condenan al espectador a experimentar una continua irresolución. Este tratamiento de la imagen hace surgir otras historias que no existían en la pieza original. Tal y como asegura Arnold: “minúsculas variaciones en el movimiento pueden producir grandes variaciones de significado” (1994: 6). Por lo que ciertos acontecimientos ocurren en su pieza únicamente avanzando y retrasando la imagen. Incluso reconoce que crea en ella un guiño al Structural Film, cuando fuerza al protagonista a encender y apagar continuamente la luz. Su otra obra, *Passage à l’acte*, supone una extensión de la primera en tanto maneja más elementos: el fragmento que coge ya no es una toma, sino una secuencia con cortes, y en esta maneja el sonido original que en la primera componía un solo *loop* distorsionado de la puerta al abrirse. *Passage à l’acte* toma una secuencia de 33 segundos de *To Kill a Mockingbird* (1962) y la convierte en 12 minutos de reedición. El hecho de manipular el sonido con avances y retrocesos, por un lado, desestructura el lenguaje en la película y lo hace equivalente al sonido de cualquier otro ruido. Por otro lado, la cadencia de la repetición sonora, sea de la naturaleza que fuere, aporta una estructura totalmente nueva. Arnold reconoce la deuda que tiene en ese sentido con el *hip-hop* y las experimentaciones de Marclay.





Fotogramas de *Pièce Touchée* (1989) y *Passage à l'acte* (1993) de Martin Arnold

Aparte de la cualidad de estos dos trabajos de crear nuevas ‘microhistorias’ gracias a la manipulación del material fílmico, Arnold también admite el hecho de que ambas piezas, al presentar escenas cotidianas, hacen emerger a la superficie cuestiones de género y convenciones de la época en relación al matrimonio y la familia. Para él “Existen ideologías para contar historias y para presentar tiempo y espacio” (Arnold *op. cit.*: 7) y el tratamiento que hace de estas imágenes haría aflorar el trasfondo de un cine hollywoodiense que califica como “cine de represión” (ibíd.). Un objetivo similar al de Breitz cuando manipula las imágenes del cine, pues no cree que sus obras aporten nada nuevo al metraje preexistente, sino que, en realidad, sostiene haber “amplificado las neurosis y extremos que ya estaban allí, exacerbando la intensidad de las secuencias al desligarlas del objetivo de contar una historia determinada” (2005a: 6). A través de la recomposición, la artista profundiza hacia las implicaciones de las imágenes populares que maneja. Breitz emplea para definir este proceso la palabra ‘*literacy*’ (que describe la capacidad para leer y escribir), lo que implica, en este caso, leer entre líneas. Esa misma capacidad de lectura es la que le permite, tanto a ella como a Arnold, articular un discurso propio a partir de los materiales existentes, descartando elementos y salvaguardando aquellos con el potencial suficiente. Se torna sorprendente cómo las palabras de Didi-Huberman, hablando sobre la imagen dialéctica benjaminiana, describen ese mismo proceso: “el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que se construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural” (2011: 174). En el mismo sentido, las obras de las que hemos hablado desmontan otras ya producidas de un modo particular y las re-montan como imágenes que dan lugar a una nueva pieza,<sup>429</sup> que es la lectura que hace el artista de ellas. Pero también esa lectura nos remonta hacia las

429 Un planteamiento que, por otra parte, Benjamin ya imprimía en su vanguardista *La obra de los pasajes* (además de en su ‘precuela’ *Calle de dirección única*), donde el montaje literario se componía, según él, de desechos de la época: documentos sin verdadero valor reconocido en su tiempo, que se entremezclarían con sus propias aportaciones.



más profundas implicaciones que las imágenes originales puedan dejar entrever.

La continua repetición de movimientos a los que Arnold fuerza a los actores de las películas mecaniza sus gestos y les convierte en una especie de autómatas que reinciden una y otra vez en las mismas acciones. Esa automatización a la que se somete el cuerpo humano se aprecia claramente en el ritmo taylorista de la cadena de montaje industrial, donde el obrero deberá adaptarse a la dinámica técnica de la máquina, tal y como Chaplin nos demostraba en *Tiempos Modernos* (1936). En los mismos términos en los que Benjamin señala que “La maniobra del obrero en la máquina no tiene conexión en absoluto con la que le haya precedido, dado que representa su estricta repetición en todo caso” (2008a: 237) y supone siempre un “empezar-de-nuevo-siempre-desde-el- principio” (*op. cit.*: 240) se practica el bucle en el mundo del vídeo. Aún más, si pensamos en que la forma normalizada de exhibir los materiales audiovisuales en la instituciones museísticas es la de un bucle continuo. Mulvey apunta que, a diferencia de la etapa electrónica o digital, el espectador pre-Beta o pre-VHS enamorado de una película no tenía más remedio que ir verla una y otra vez. Sin embargo, el avance de las tecnologías provoca que el “espectador posesivo” sea capaz de parar y repetir la imagen las veces que quiera. Benjamin ya calcula la importancia de un cine en el siglo XX que viene a ser el “despliegue <¿resultado?> de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine” (2005: 399-400). Recordemos que el cine para Benjamin pertenece a la que él denomina “segunda técnica”, opuesta a aquellas disciplinas más tradicionales, como pintura y escultura, propias de una “primera técnica”. No es de extrañar entonces que diga:

Una vez no es nada: ésa es la divisa de la segunda técnica (cuyo objeto es el reiniciarse, incansablemente variado, de sus experiencias). El origen de la segunda técnica habrá de buscarse en aquel momento en que, guiado de una astucia inconsciente, el hombre se dispuso por primera vez a distanciarse de la naturaleza. En otras palabras: la segunda técnica nace con el juego. Lo serio y el juego, el rigor y la desenvoltura se mezclan íntimamente (Benjamin 2008a: 330).

Ese ‘otra vez’ propio de la seriación en la modernidad, pero también del juego infantil es el que aparece en la obra *Babel Series* (1999) de Candice Breitz. En esta pieza, la artista elige a siete estrellas del pop y extrae de una a dos sílabas de sus interpretaciones. ‘Aha’, ‘yeah’, ‘no’, ‘da’, ‘pa’, ‘ma’ y ‘me’ son restos musicales que, repetidos en bucle, conforman en algunos casos otras palabras como *dad*, *papa* o *mama*, renovando así el sentido de las sílabas. Parece ser que la autora hubiera actuado con estos ídolos pop a la manera, no ya de un “espectador posesivo”, sino de lo que, según Mulvey, supone una deformación de éste: un “espectador fetichista”. La visión de este nuevo tipo de espectador

es aquella del fanático que, movido por la devoción icónica, deconstruye la película a base de *stills* o *loops*, “más fascinado por la imagen que por el guión, volviendo compulsivamente a los momentos privilegiados, invirtiendo emoción y ‘placer visual’ en cualquier ligero gesto, una particular mirada o intercambio que tenga lugar en la pantalla” (2009: 165-166). Benjamin ya adelantaba esta posibilidad al decir del actor y del político en el contexto del cine que aspiran: “a la exponibilidad de actuaciones comprobables, hasta supervisables” (2008a: 32). Teniendo en cuenta que muchas de las obras de Breitz atienden a la devoción hacia artistas musicales pop (*King, Queen, Legend, Working Class Hero*) o conocidos artistas de la pequeña (*Becoming*) y la gran pantalla (*Him and Her, Mother and Father*), este patrón de espectador parece el indicado. El placer que el “espectador fetichista” encuentra en la reiteración, por otra parte, no deja de establecer paralelismos con la compulsión repetitiva infantil, una forma tanto de ilusión de control, como de aprendizaje mimético y placer por la reiteración. Un plano infantil que se evidencia en la pieza de Breitz si consideramos que el lenguaje presente en él se simplifica llegando a su mínima expresión y dando lugar a una especie de balbuceo. Por otra parte, el bucle incansable de *Babel Series*, propio también del proceder maquínico, comunica un mensaje repicante, fático, que penetra insistentemente en el audio-espectador. Este carácter dota a la obra a su vez de un ritmo entrecortado o *saccadé*, que evidencia su recorte.



Diferentes instalaciones de *Babel Series* (1999) de Candice Breitz

Los movimientos entrecortados e histriónicos de Chaplin, al impregnarse de la mecanización que le rodea, muestran ese mismo carácter entrecortado dentro del dominio representativo de sus películas. Un claro ejemplo de ello es la escena dentro de la fábrica, en la película *Tiempos Modernos* (1936), donde, una vez abandona su puesto en la cadena de montaje, sigue realizando los mismos movimientos entrecortados y artificiales de antes. Una reproducción mimética del comportamiento de la máquina que, tal y como señala Aurora Fdez. Polanco, también vemos reproducido en *Middlemen* (2001) de Aernout Mik, donde el artista recrea un grupo de *brokers* de la bolsa de Nueva

York sacudidos por una bajada de la misma. Lo que a su vez nos remite a Simmel, quien en *Filosofía del dinero* sitúa en esa época la bolsa de valores como ejemplo paradigmático de la intensificación nerviosa,<sup>430</sup> definiéndolo a su vez como “semillero de cinismo” (1977a: 299). Esa estimulación nerviosa excedida se percibe en los gestos que el vídeo de Mik presenta: toda una serie de movimientos involuntarios, entrecortados y repetidos, a la manera de Chaplin.



Imágenes del vídeo *Middlemen* (2001) de Aernout Mik y fotograma de la película *Tiempos Modernos* (1936) de Chaplin

Al pie de esto, recordemos que a Baudelaire, una vez convertido en hombre moderno, le definían sus “abruptos pasos” según Nadar, sus “extrañas muecas” según Vallès, una “cortante acentuación” en las conversaciones añade Claudel, o los “espaciados” o los “golpes” inscritos en sus poemas según Gautier y Rivière respectivamente (Benjamin 2008a: 217-218). Es así cómo se materializaría una transición en la que deja caer su aureola de poeta romántico y acepta encajar los golpes de la modernidad que habita. Aquellos *shocks* que también experimentan los personajes que Poe describe en su relato “El hombre de la multitud”, donde un grupo numeroso de transeúntes “se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos” (Poe 1999: 252). Gestos semejantes, por otra parte, a aquellos de los pacientes histéricos que Charcot tildaba de “ilógicos” por evitar la simetría. Una motricidad caótica que alcanzaba su punto álgido en la crisis histérica, ‘tan incomprensible como diabólica’. Sin embargo,

430 “La posibilidad, que garantiza el dinero, de expresar de modo flexible e inmediato todo cambio en la valoración tiene que elevar ésta indefinidamente, e incluso multiplicarla. La causa y la consecuencia de todo ello es que la bolsa es, al mismo tiempo, el lugar de la circulación monetaria y el centro geométrico de todos los cambios de valoración, además del punto de la mayor excitabilidad constitucional de la vida económica: sus oscilaciones sanguíneas y coléricas entre el optimismo y el pesimismo, su reacción nerviosa frente a todo lo que es ponderable y todo lo que es imponderable, la rapidez con que se advierte todo momento que puede afectar el volumen de negocios y con que, también, puede olvidarse, todo esto supone una elevación extrema de la velocidad de la vida, una movilidad y una concentración febriles de sus modificaciones, en las cuales la influencia específica del dinero alcanza su mayor visibilidad en el discurso de la vida psíquica” (Simmel 1977a: 641-642).

un discípulo de Charcot, Gilles de la Tourette, repara en otros casos en los que el paciente se ve inundado por un aluvión de tics y movimientos espasmódicos que, según Agamben, “no pueden definirse más que como una catástrofe generalizada en la esfera de la gestualidad” (2001: 49). Denominaría este cuadro clínico con su apellido, definiéndolo como ‘síndrome de Tourette’ en 1885, y lo identificaría con un exceso de energía nerviosa manifestado a través de movimientos impulsivos, muecas, imitaciones involuntarias, etc. y una gran profusión de ideas, acompañados de un humor extraño. Oliver Sacks apunta que todo ello afecta, además, “a todos los aspectos de la vida instintiva, imaginativa y afectiva” (2009: 127) del enfermo. Pero parece ser que, poco después de su denominación, el diagnóstico de este síndrome se diluye en el cambio de siglo y pasa a convertirse en una especie de mito del XIX. Sin embargo, a comienzos de los setenta, Sacks detecta de nuevo casos de esta olvidada enfermedad. Es entonces cuando se pregunta:

[...] ¿no sería que aquello era algo que siempre había pasado por alto, no viendo a aquellos pacientes o desechándolos nebulosamente como tipos “nerviosos”, “chiflados”, “crispados”? [...] supongamos que el síndrome de Tourette es muy común pero no se le identifica y sin embargo una vez identificado se le ve fácil y constantemente (Sacks 2009: 130).

Agamben subraya esta hipótesis, asumiendo con ella que: “ataxias, tics, y distonías se hubieran convertido en norma durante aquel intervalo y que, a partir de cierto momento, todos habían perdido el control de sus gestos y caminaban y gesticulaban frenéticamente” (2001: 50). Una vez devuelto su nombre a esta alteración de la conducta, también se definen niveles extremos del síndrome, denominándolo supertourettismo. Sacks describe uno de esos casos extremos, en el que una anciana se carga literalmente de la energía de la multitud, a la manera del *flâneur* baudeleriano: “[la anciana] *estaba imitando a los transeúntes*, aunque puede que ‘imitación’ sea un término demasiado apagado, demasiado pasivo” (2010: 166-167).<sup>431</sup> Por eso, Sacks acierta a definirlo como “aquél reflejo convulsivo y automático, prácticamente instantáneo, de todos los rostros y todos los cuerpos” (ibíd.). Así describe el comportamiento de esta anciana que caricaturizaba compulsivamente las actitudes de todo aquél que pasaba a su lado como un reflejo automático. Parece ser que era la energía transmitida por la multitud la que le afectaba en exceso y, al ser incapaz de digerirla, la devolvía como un caleidoscópico reflejo de esa masa de personas.

Podríamos considerar un comportamiento similar al de la mujer víctima del supertourettismo, gobernada por la sucesión de movimientos frenéticos e

431 Curiosamente, la descripción del dandi en la multitud de Baudelaire coincide con ese planteamiento: “El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno” (1986: 66).

imprevisibles, al protagonista del vídeo de Doug Aitken *Electric Earth* (1999). Lo interpreta, precisamente, un bailarín de *hip-hop*: Ali ‘Giggi’ Johnson. Esta vez, en lugar de las actitudes o los gestos de la gente, este sujeto se contagia de la cinética técnica que le rodea, como si se convirtiera a cada paso en la máquina con la que se cruza o en cada elemento urbano. De esta forma, se nutre de lo que percibe en su entorno: “Es como comida para mí, me gusta absorber esa energía, absorber esa información”, dice en el vídeo. Fdez. Polanco identifica al protagonista de la pieza de Aitken con el personaje de Charlot, quien, a su vez, “se cosifica como una mercancía, como si hubiera perdido sus gestos orgánicos y buscara protegerse del *shock* mecánico por medio de un mimetismo simpatizante” (Fdez. Polanco 2013). Otra de las obras de Aitken en las que se aprecia esa misma “mimética simpatizante” es su instalación *These Restless Minds* (1998) en la que presenta una práctica común en el Medio-Oeste estadounidense: la de los subastadores. Práctica que también traslada a sus performances, como en el *happening* llamado *We* del museo de California MOCA (2010). Aitken muestra a través de los subastadores un ritmo y una sucesión de repeticiones en las que los números llegan a alcanzar un grado más bien abstracto, por el que, tal y como afirma Anders Kold, “aunque observemos salir el sonido de las bocas de los subastadores, hay algo extraño [*alien*] y supraindividual en la escenografía” (2002: 16). Estas personas se convierten en máquinas, en procesadores de información. La masa de palabras deja de ser lenguaje para convertirse en una especie de cantinela. Pero, lo más sorprendente según Aitken, es que incluso así es posible discernir el ritmo interno y particular que cada uno aplica a este cometido. Un intento de aquello que podría constituir inervar la técnica. Esta resolución daría respuesta a la pregunta de Kracauer: “¿Cómo podría defenderse [el hombre] de la metamorfosis?” Una transformación por la que, según el autor,

Se pone en cucullas como un falso chino en un falso fumadero de opio, se transforma en un perro amaestrado que por amor a una estrella de cine lleva a cabo acciones ridículamente inteligentes, se concentra en una tempestad de alta montaña, se convierte a la vez en artista de circo y en león (Kracauer 2006:182).

Precisamente este mimetismo se revela como una estrategia del hombre para integrar el mundo circundante, uno que no le pertenece y, sin embargo, le gobierna. Pero en la medida en que el sujeto lo absorbe, como única posibilidad de discurrir en el mundo y de sobrevivir, hace de él el objeto de una inervación, tal y como Benjamin señala respecto al cine. Ese mimetismo convierte al hombre metropolitano en parte del medio, pero, al utilizar a su favor la influencia que recibe, le es posible recuperar el control sobre él mismo. De tal manera, aquí librarse de la perturbación ocasionada por la técnica no equivale a defenderse de su influencia o a dejarse llevar por su encanto, sino, como siempre defendió Benjamin, a transformarse en ella.



Además del término *saccadé* (entrecortado), también podríamos utilizar otro adjetivo para definir la pérdida de gestos orgánicos: *wonky*. El término *wonky* se contrapone a un desarrollo regular de las cosas y define algo inestable o que tiembla. Se aplica a un tipo de música de base *techno* y *hip-hop* que parece funcionar a trompicones. Un ritmo deliberadamente desecho, imposible de seguir, a no ser de una forma irracional. Tanto el tipo *saccadé* como el *wonky* se identifican con una clase de ‘ritmo técnico’ por excelencia, opuesto al tipo orgánico y natural, que se imprime en el hombre contagiándole sus tiempos. Así ocurre en una obra de Steina Vasulka llamada *Trevor* (1999). Ésta se compone de un primer plano fijo del artista sonoro Trevor Wishart ante un micrófono. Wishart emite un torrente de sonidos inconexos pero continuados, prescindiendo de todo significado, por lo que, de partida, su ejecución carece de cualquier código interpretable.<sup>432</sup> Vasulka descompone y altera de tal modo la performance en *Trevor*, que el sonido real desaparece y es tan sólo la interrupción y la deformación continuada de su interpretación lo que se aprecia. De esta forma, Vasulka subraya, o más bien tacha, técnicamente esa ‘interpretación ilógica’ de partida de Wishart, mimetizando sus gestos antinaturales con elementos antinaturales.



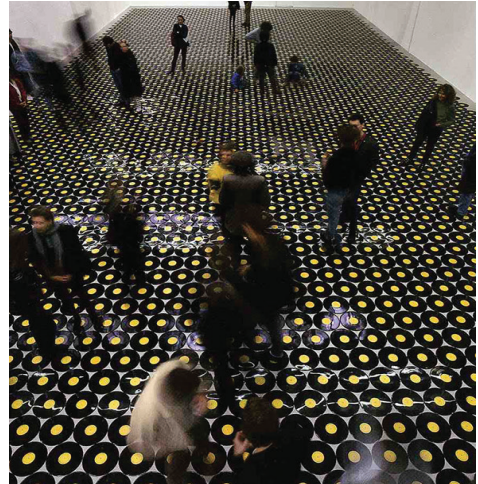
Imágenes de *Trevor* (1999) de Steina Vasulka

Marclay, por su parte, pone en práctica el *wonky* como el carácter que define obras como *Record without a cover* (1985) y *Footsteps* (1989). La primera se trata de la edición de un disco de vinilo que se comercializa sin ningún material protector (tal y como su título indica), previniendo a compradores y coleccionistas de que

432 Podríamos situar como antecedente de estas experimentaciones al *scat* (que proviene de ‘scatter’, un verbo en el que una de sus acepciones es ‘dispersar’ a la manera de ‘zerstreuen’), también llamado ‘*bob-vocals*’: vocalizaciones de sílabas asignificantes, cantadas en lugar de la letra y utilizadas a la manera de un instrumento musical más. Este género surge del *jazz* en los años veinte, aunque su imagen mediática más reciente la encarna el tartamudo Scatman John, que a mediados de los noventa cantaba con esa técnica sobre comerciales bases de música *dance*. Aunque en el *scat* el lenguaje deviene abstracto, se sigue conservando la melodía musical; mientras que en experimentaciones sonoras como las de Wishart se abandona todo lenguaje concreto y sentido musical.



en ningún caso lo protejan. De esta forma, las huellas y arañazos que adquiera el objeto compondrán parte de su superficie y, por extensión, de su sonido. Algo parecido resulta la segunda pieza, *Footsteps* (1989), que consiste en una instalación de 3500 vinilos dispuestos ordenadamente en el suelo de la Shedhalle de Zurich. Esta vez, las pistas contienen el sonido de los propios pasos del artista mezclados con sonido de pasos de claqué.



*Record without a cover* (1985) y *Footsteps* (1989) de Christian Marclay

Al sumarle los daños ocasionados por los pasos de los visitantes sobre ellos, por una parte, obtendríamos una especie de superposición de lo mismo: al fin y al cabo, pasos sobre pasos. Por otra, su superficie dañada, al igual que en el anterior trabajo, entorpecería el desarrollo del sonido original. Las experimentaciones sonoras de los pioneros *glitcher* Oval se asemejan mucho a este procedimiento. En ellas, el sonido se consigue a base de alterar cedés, pintándolos con rotuladores o rayándolos. A partir de ahí, extraen los sonidos que después procesan para componer una estética que aparece desde su primer álbum: *Wohnton* (1993).

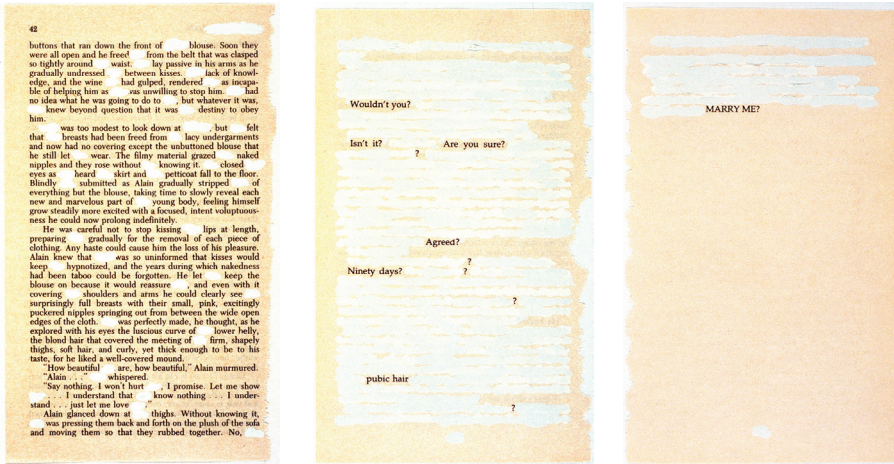
Un ejemplo similar, en la línea *wonky*, es el de William Basinski, quien en 2001 realiza *The Desintegration Loops*. En esta obra, Basinski nos presenta varios bucles de corta duración procedentes de cintas de *cassette*. Dada la antigüedad de sus cintas magnéticas, cada reproducción en realidad contribuye a desprender la película y a destruir con ello el espectro sonoro. En ese caso, cada *loop* supone un progreso hacia la desaparición de los sonidos grabados. Gregor Hildebrandt traduce la corrupción sonora de las cintas de *cassette* de Basinski a una dimensión espacial. En ciertos trabajos dispone verticalmente bandas magnéticas musicales sobre lienzos, agrediéndolas con elementos pictóricos. Mediante cinta adhesiva traslada las huellas de esas agresiones a otro lienzo, componiendo imágenes

simétricas en positivo y negativo que nos recuerdan a la esencia del *Arnulf Rainer* de Kubelka. Sobre todo, si tenemos en cuenta que estos pares tienen títulos como *Fremder Tag* (*Strange Day –The Cure–*) (2009) y *Fremde Nacht* (*Strange Night –The Cure–*) (2009); *Übersetzer zwischen Tag und Nacht* (*Trickser III Toco*) (*Traductor entre el día y la noche –Trickser III Toco–*) (2013) y *1:1 ist jetzt vorbei* (*Trickser IV Toco*) (*1:1 ya se ha acabado –Trickser IV Toco–*) (2013).

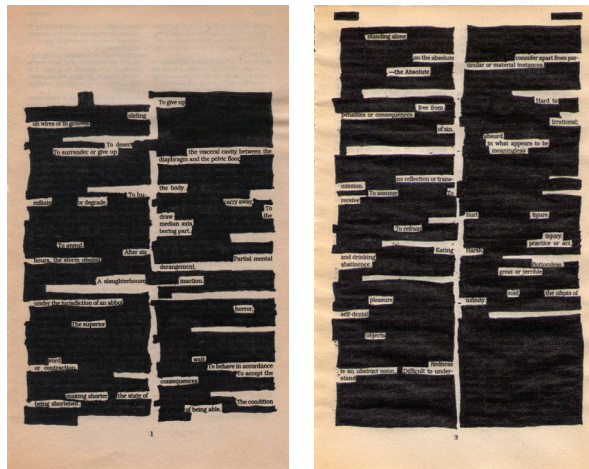


*Führe mich sanft...(Tocotronic) y Gib mir einen Trunktrank (Tocotronic) (2010) de Gregor Hildebrandt*

Breitz procede en un sentido análogo al estilo *wonky* en *Ghostwrite Series* (1996-1999) a través de la elisión parcial del texto de una novela, llevando a cabo, en definitiva, una labor de reedición de las páginas para conferirle un nuevo estado. Parte de las palabras, o en ocasiones casi todas, quedan ocultas por una serie de blancos que salpican las diferentes páginas. En su caso, el tachado de las palabras interrumpe el relato y reestructura el texto a su antojo, dando lugar a una intermitencia desigual. Blanca Rego utiliza una estrategia similar en su obra *Margin of Uncertainty* (2012), en la que, esta vez con un rotulador negro, tacha palabras en las páginas de un diccionario. Las palabras supervivientes de la criba forman un conjunto al que el espectador intenta dar sentido intuyendo el significado de estas pistas y construyendo su propio relato. Un ejercicio algo más complicado que en la pieza de Breitz, que ya parte de la base de tachar un relato continuado.



Páginas de la serie *Ghostwrite Series* (1996-1999) de Candice Breitz



Páginas de la serie *Margin of Uncertainty* (2012) de Blanca Rego

Si recordamos ciertas obras de Breitz como *Soliloquy Trilogy* (2000), *Mother and Father* (2005), y *Him and Her* (2008), la reedición de películas que realiza en ellas también posee ese carácter *wonky* a base de eliminar contenido y reensamblar las piezas entre sí. En estas obras, es evidente cómo el patrón de una conversación natural se desdibuja, al componer sus frases a partir de retazos de otras conversaciones. Y es que Brecht ya planteaba respecto al cine: “¿Qué se podría eliminar sin que se convirtiera en algo antinatural?” (2000: 7). Por esa razón, podríamos interpretar que la interrupción generada por estas prácticas artísticas, que alteran un ‘lenguaje integral’ (con sus consecuentes reacciones, respuestas y pausas), funciona como aquella detención dialéctica de Benjamin que no sólo hace cesar



el ritmo, sino que hace aparecer un contrarritmo plagado de faltas. Es así como Didi-Huberman señala respecto a ella que “desmonta”, “detiene”, “desorienta” y “arroja en la confusión” (2011: 173), que “A cada salto, a cada contorsión de este pensamiento, significativamente encontramos la doble inflexión –turbulenta y estructural– de las cosas que desmontan, por lo peor del síntoma y por lo mejor del saber” (*op. cit.* : 178).



Diferentes partes de la instalación *Him and Her* (2008) de Candice Breitz

## 2. g. La imagen truncada

Ya que la interrupción en la imagen puede originar una unidad incompleta, tanto en su materia representativa, como en la mirada que la percibe; en este apartado nos interrogaremos acerca de lo que atañe a esta tendencia representativa, así como sobre qué planos perceptivos nos estamos moviendo. Por una parte, como ya venimos diciendo, la modernidad ha generado una actitud sintética que guía el espíritu del aparato tecnológico hacia la producción de módulos cada vez más escuetos. Aunque, quizá, esta relación se pueda leer a la inversa y sea el espíritu de la reducción el que adapte los productos de la tecnología a sus pretensiones. Sea como fuere, son sus productos culturales los que consumimos e integramos como nuestros. Ante este estado de cosas, nos dedicamos a habitar un paisaje resumido y a tener forzosamente una ‘vista parcial’ del mismo. La larga lista de ejemplos de esta panorámica cotidiana revela el hecho de que nos movemos dentro de un sistema interrumpido, plagado de omisiones. “Este no-conocimiento de la realidad”, nos dice Žižek (1989: 20) inspirado por Alfred Sohn-Rethel, “es parte de su esencia”, ya que, desde esa perspectiva, si llegáramos a “saber demasiado” desmontaríamos el funcionamiento de la realidad y ésta terminaría por disolverse. Tal y como ocurre en la novela de ciencia ficción que Žižek trata en su libro *Mirando al sesgo* (*Looking Awry*) (1991), titulada: *La desagradable profesión de Jonathan Hoag* (*The Unpleasant profession of Jonathan Hoag*) (1959), de Robert A. Heinlein. En ella, el universo resulta ser la obra de un creador artístico, que presenta algunos errores pendientes de ser

subsanados. Hoag, una especie de crítico de ese arte, advierte a unos personajes que, aunque los errores serán reparados, ellos no lo percibirán, siempre y cuando no bajen las ventanillas de su taxi. Finalmente, uno de ellos lo hace y:

Fuera de la ventanilla abierta no había sol, ni policía, ni niños: nada. Nada salvo una niebla gris e informe, latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria. A través de ella no podían ver la ciudad, no porque la niebla fuera demasiado densa, sino porque estaba... vacía (Heinlein citado en Žižek 2006: 33).

Žižek nos cuenta que este agujero equivale a la intrusión de lo real lacaniano en la realidad. La realidad, considerada como un constructo o representación, consabida y controlada, se confronta a un plano real que subyace bajo el nivel de realidad sin forma definida, inabarcable e impredecible. Una teoría que funciona en paralelo a lo *heimlich* y lo *unheimlich* del concepto de lo siniestro en Freud (1988b: 2483-2505). Ambas dualidades se reflejan en la obra *Venice suitcase* (2008-9) que Renata Lucas presenta en la Bienal de Venecia de 2009, donde abre un hueco en el suelo que revela el verdadero terreno donde se ubica la exposición. O a la de Anya Zholud, que con sus marañas de cables en *Communications* (2009) deja al descubierto las entrañas del cuerpo de la misma Bienal, dando a entender un desmontaje de esa ‘realidad aparente’.



Imagen de la instalación *Venice suitcase* (2008-9) de Renata Lucas

Si formar parte de la realidad que vivimos en la novela de Heinlein significa no bajar la ventanilla del coche, para Žižek también nosotros somos susceptibles de vernos condenados a percibir una reducida visión de ella. O lo que es lo mismo, a sufrir una ceguera parcial que se inscribe en nuestro modo de habitar el mundo. Sin embargo, Žižek argumenta que lo que parece una aprehensión truncada de la realidad supone el único modo de habitar en ella, ya que, aunque lo real se resiste a ser acotado, representado o simbolizado, es al mismo tiempo producto retroactivo de la simbolización y condición para que ésta tenga lugar. De tal forma, nos cuenta este autor:

[...] en la realidad psíquica encontramos una serie de entidades que, literalmente, sólo existen sobre la base de una falta de reconocimiento, es decir, en la medida en que el sujeto no sabe algo, en la medida en que algo queda sin decir, en que eso no es integrado al universo simbólico (Žižek 2000: 77-78).

Mantenerlo en este estado es la única manera de impedir, según Žižek, que el sujeto se disuelva por “saber demasiado”, por “haberse acercado demasiado a la verdad inconsciente” (*op. cit.*: 78). De tal manera que

La única actitud correcta es la que asume plenamente esta brecha [real-realidad] como algo que define nuestra *condición humana*, sin tratar de suspenderla mediante una renegación fetichista, ni de ocultarla por medio de una actividad obsesiva, ni de reducir la brecha entre lo real y lo simbólico proyectando un mensaje (simbólico) sobre lo real (Žižek 2000: 66).

De lo que deducimos que siempre hay que dejar la puerta abierta para que el intruso, ese real desconocido, penetre en casa. Una naturaleza parecida se refleja en la obra de Gerhard Richter *Overpainted Photographs* (1986-2011). El artista desarrolla esta serie realizada durante décadas aplicando la pintura restante de sus trabajos pictóricos sobre fotos personales y cotidianas descartadas. En principio, este gesto carece de intención consciente de representar figurativa o abstractamente: “Nunca supe lo que estaba haciendo”, nos dice el autor (Richter citado en Hustvedt 2009: 77). El hecho de limpiar la rasqueta que barre la superficie de sus pinturas abstractas con las fotografías crea una imagen espontánea sobre ellas, re-creándolas a la vez. Ambas partes establecen una relación dialéctica en la que una sustancia es reconocible, la fotografía o imagen previa, y la otra, pictórica, contrasta con ella al destruirla o velarla. Como si el mundo de la forma se opusiera a una ausencia de sí, lo que resta de la imagen fotográfica se asoma a su desaparición en la pintura.



13.2.98 (1998) y 25.april.05 (2005) de la serie *Overpainted Photographs* de Gerhard Richter

Este hecho traduce una violencia creativa, que genera una nueva imagen, aunque sea más bien por casualidad, ya que, a la manera del carácter



destrutivo, en realidad, “no persigue ninguna imagen” (Benjamin 2010a: 346). En ese estadio, los mecanismos de visión que se desplegaban sobre la fotografía original ya no serán los mismos. Los puntos de atención, aquello que vehiculaba la información o la emoción de la imagen irremediablemente se alteran. El *punctum* y *studium* barthesiano han de resituarse en esa otra imagen, pues ya no les es posible funcionar de la misma forma.

Si Richter aplica una técnica aditiva para ‘incompletar’ la imagen, es decir, la tacha; Christian Marclay practica una técnica sustractiva restando parte de las suyas. Ejemplo de ello es *The Fourth of July* (2005). En este día de la fiesta nacional americana, Marclay toma fotografías de las celebraciones en la ciudad natal de Franklin D. Roosevelt, Hyde Park (Nueva York). De todas ellas, selecciona 8 imágenes que imprime en gran formato y que luego desagarra haciéndolas pedazos. Marclay espera de ellas una nueva vida independiente, por eso, a la hora de exponerlas, las separa y entremezcla de manera que el público halle el menor número de conexiones posibles. La disgregación se presenta así como una lógica inversa a la del puzzle. Con ese propósito, el artista llega incluso a acordar con las galerías que no permitan que fragmentos de la misma foto formen parte de la misma colección.



Ejemplos de la serie e instalación de *The Fourth of July* (2005) de Christian Marclay

Podría interpretarse que ese afán de *ripper* o ‘destripador’ se corresponde con un impulso iconoclasta, incluso antinacionalista, si tenemos en cuenta el origen americano del autor y la conmemoración de la que dan cuenta las imágenes. Quizá tenga que ver con una pérdida de vínculos, del mismo modo en el que la protagonista de *Persona* (1966) de Ingmar Bergman rompe la foto de su hijo, o como el protagonista de *Film* (1965) de Samuel Beckett, llamado Object, destruye una sucesión de fotos que resumen el paso de su vida. Pero también puede que los desgarros de Marclay supongan una declaración de independencia respecto de la imagen misma, haciéndola pedazos para demostrarlo. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es la forma en la que se dispone el nuevo

cuerpo dado a ver. El artista deja claro que ese fragmento fotográfico no es la imagen, sino que *forma parte* de ella. Lo evidencia un fondo blanco que le sirve de soporte, y un marco que limita lo que parecen los contornos de una ‘forma fantasma’. Inevitable no aludir en este punto a Didi-Huberman cuando dice: “Las imágenes no dicen la verdad, pero son un jirón de ésta, el vestigio incompleto” (2004: 10). Acaso esta afirmación también se relacione de forma invertida con la de Žižek, cuando, respecto a las novelas de misterio que analiza, se refiere a que “Esta realidad social no es más que una débil telaraña simbólica que la intrusión de lo real puede desgarrar en cualquier momento” (*op. cit.*: 36). Comparando entonces el tipo de imágenes de los dos artistas, podríamos considerar la de Richter una imagen parcialmente velada o tachada, mientras la de Marclay podría ser pensada como residuo aún aparente de la imagen.

Cuestionémonos a partir de aquí en qué categoría encuadraríamos la interrupción que la imagen cinematográfica es capaz de componer. Y no nos referimos en este caso a un tipo de interrupción que detenga el movimiento o la sensación de movimiento en el flujo filmico, ni a aquella interrupción materialista que modifica la película fílmica agujereándola o añadiéndole otras sustancias. Hablamos ahora de la interrupción que aparece en pantalla como parte de la representación cinematográfica y que también la oculta al mismo tiempo. Un ejemplo de ello es *City Slivers* (1976) de Gordon Matta Clark. Esta pieza se plantea como una investigación de la arquitectura urbana seccionando la imagen según su misma dirección: la vertical. A los planos de la ciudad les invade, o les vacía, un volumen negro que aísla elementos dentro de ellos. Por lo que la imagen resultante equivaldría, en realidad, a un reenfoque que muestra aspectos quizá mucho más desapercibidos sin el parche. Seungho Cho también retrata el ambiente urbano dejando que fragmentos negros de extensiones variables invadan la imagen, esta vez de forma horizontal, en *Horizontal Silence* (2003). Las dos obras parecen dar cuenta de una imagen furtiva, en la que el artista se esconde tras una superficie (el negro) desde la que espía el entorno. Ambos median distancia a través del monocromo con un mundo del que no participan. Una distancia a su vez presente bajo una estrategia similar en la obra de Marcel Odenbach *Die Distanz Zwischen mir und meine Verlusten (La distancia entre mis pérdidas y yo)* (1983). En ella, franjas negras de diferentes dimensiones, tanto horizontales como verticales, interceptan un conjunto de imágenes históricas, cotidianas y otras indeterminadas por su escasa superficie. A diferencia de las obras anteriores, en ésta existe una pista sonora y en ella se entremezcla la ópera del Schubert *Erl King* con canciones funerarias de Burundi. El bloqueo parcial de la imagen configura de nuevo una redefinición de ésta: “un número infinito de cuerpos inesperados”, nos dice Bellour (2002: 246), “se encuentra así producido según el mismo principio formal que organiza todo el marco”

(ibíd.). Los negros de Odenbach, así como los de los otros autores, nos fuerzan a realizar una elipsis para intentar descifrar los entresijos de la imagen superviviente. Es así cómo en verdad estos artistas no vacían las imágenes, sino que ‘hacen sitio’ a nuestra imaginación para que las reconfigure. Pues, ¿qué efecto producen si la imaginación no se desliza dentro de ellas? Todas estas imágenes de distintas naturalezas se combinan como un mundo de múltiples dimensiones en el que parece que la falla constituye un nexo de unión. Los silencios de Cho, las pérdidas de Odenbach y los fragmentos de Matta Clark reiteran lo que realmente tiene continuidad: un estado de falta. Una visión incompleta, a su vez, donde tal y como Didi-Huberman sostiene, se puede distinguir

[...] un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de *pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestros párpados (Didi-Huberman 2006b: 17).



Imágenes de *City Slivers* (1976) de Gordon Matta Clark, *Horizontal Silence* (2003) de Seunggho Cho y *Die Distanz Zwischen mir und meine Verlusten* (1983) de Marcel Odenbach

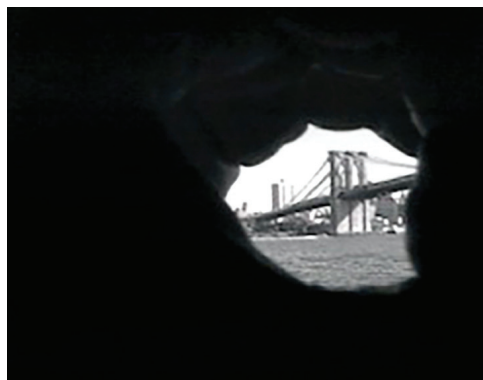
Precisamente, los pacientes que sufren de olvido unilateral, causado por daños en el lóbulo parietal derecho (clave para dirigir ciertas formas de atención), prescinden de una de las lateralidades visuales, tanto del mundo como de su propio cuerpo. Oliver Sacks relata la experiencia de la señora S., que “A veces se pinta los labios y se maquilla la mitad derecha de la cara, olvidándose por completo de la izquierda” (2009: 109). Esta “hemidesatención” (ibíd.) supone una ceguera parcial para sujetos que en realidad ven perfectamente. Algo parecido sucede en la ‘exotropía intermitente’.<sup>433</sup> En este tipo de estrabismo, cuando uno de los ojos diverge del ángulo de visión normal el cerebro no es capaz de conciliar la visión del ojo estrábico con la del ojo no estrábico. Entre ellos se abre una brecha imposible de interpretar, por lo que deja de haber fusión plana y, por lo tanto, visión estereoscópica. Lo que el sujeto percibe será la única visión del ojo no estrábico y, consecuentemente, una visión bidimensional, aunque el ojo divergente no haya perdido, en realidad, ninguna facultad. Tanto

433 De la que hablamos en la página 348 de esta tesis.

en el caso de la hemidesatención, como en el de la exotropía, la interrupción de la mirada equivale a una mirada suspendida en otro terreno. Son sus síntomas los que se pueden percibir en las obras de estos artistas, sin que esto equivalga a un mero retrato de ellas. En este punto, hemos de recordar que, tal y como defiende Sacks, “la enfermedad [en concreto, los trastornos neurológicos] no es nunca una mera pérdida o un mero exceso” (*op. cit.*: 23), sino que en realidad constituye “una reacción por parte del organismo o individuo afectado para restaurar, reponer, compensar, y para preservar su propia identidad, por muy extraños que puedan ser los medios” (*ibíd.*). Por esta razón, podríamos muy bien interpretar ciertas patologías como una especie de adaptación al medio. Y es en ese sentido, en el que la enfermedad puede ser considerada un avance, al tiempo que el síntoma puede suponer una ventaja. El hecho de que vinculemos estas disfunciones orgánicas con las estrategias del arte contemporáneo sigue una línea paralela a la que traza Christine Ross cuando se refiere a que

La patología, la deficiencia, la depresión, la fatiga, la insuficiencia, la desidentificación, el fallo en el reconocimiento: esos términos pueden sonar negativos, pero me gustaría ver cómo podrían ser desarrollados –tal y como parecen serlo en el arte contemporáneo– como capacitadores y potencialmente productivos (Ross 2001: 88-89).

Sí, por otra parte, Deleuze y Guattari nos indican que “Mientras que en el [espacio] estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas” (2006: 487); ¿no podríamos interpretar ese espacio liso poblado de síntomas como la parte del arte que, según Ross, se encarga de funcionar productivamente?



Imágenes de *Things I forget to tell myself* (1988) de Shelly Silver

Otra obra donde se visibiliza la parcialidad o la deficiencia de la imagen es *Things I forget to tell myself* (1988) de Shelly Silver: un trabajo que igualmente esquiva el marco que comporta la imagen dentro de la misma. A lo largo de este vídeo, aparece (a base de palabras sueltas) la frase: “Desperdiciamos nuestro

tiempo en pistas absurdas y dejamos de lado la verdad sin sospecharlo” (*We waste time on absurd clues and pass by the truth without suspecting it*). La mayoría de las imágenes urbanas sobre las que aparecen las palabras están recortadas por la mano de Silver que, a modo de catalejo, se interpone entre la realidad y la cámara dejando ver a través de un orificio irregular. En un modo similar al de los miopes cuando quieren distinguir de lejos, esta artista intenta definir ‘la verdad’ de una realidad frustrando precisamente la mayor parte de la visión. Es así cómo una nueva forma de ver, parcial, enferma si se quiere, en realidad apunta a percibir de una forma más clara, a librarse quizá de formas viciadas de visión en las que ya no es posible ver por mucho que tengamos los ojos abiertos. Si, como afirma Jonathan Beller, “Donde ponemos nuestros ojos marca la diferencia” (1994: 32), podemos, al igual que en las obras de Richter, Marclay, Matta-Clark, Cho, Odenbach y Silver, reestructurar nuestros parámetros de atención y elegir centros de interés propios. Beller continúa diciendo:

Si miramos a cosas normalmente oscurecidas, o si redirigimos nuestras percepciones y nuestro percibir por medio de nuestra propia producción intelectual, podríamos (a través de tentativas como el vídeo alternativo, la escritura, la performance, etc.) construir algo de la abstracción circulante que haga posible una práctica cultural polémica. La tarea de la revolución es, después de todo, siempre un esfuerzo por reorganizar la producción y distribución de valor. Es un ataque a los regímenes de valor dominantes con el objetivo de crear algo más (Beller 1994: 32).

Este planteamiento no supone, por lo demás, nada nuevo, teniendo en cuenta que, por ejemplo, ya Kracauer sostiene que “Cuando importantes contenidos de realidad quedan sustraídos a la visibilidad de nuestro mundo, el arte debe explotar los elementos residuales que queden” (2006: 263). La llamada a una redistribución del valor de la que nos habla Beller, o a una reconfiguración de la realidad por parte de Kracauer, supone en verdad una reorganización de lo sensible a través de la producción artística e intelectual. La interrupción que interponía distancia respecto de la imagen se convierte entonces en un puente para llegar a ella. Así deviene capaz de cuestionar códigos imperantes o manidos, a la vez que posibilita una reestructuración de elementos tanto materiales y simbólicos, como sociales y políticos.

Dentro del mismo juego de imagen/mirada parcial, existe otro planteamiento que consiste en que sea la imagen la que encuadre a la interrupción, que aparece entonces en forma de punto ciego. Phyllis Baldino presenta una obra con un planteamiento en esta línea y, en cierto modo, inverso a la anterior de Shelly Silver. Si en la de esta última la mano que tapa el objetivo nos permite ver la imagen a través de un pequeño punto luminoso, en la de Baldino es un punto borroso el que no deja ver una mínima parte de la imagen. Títulos como *Absence Is Present: Gone On Gone* (1 y 2) y *Absence Is Present: Dead Nature In The Dark* (todas de 2010)



presentan un punto fijo en la pantalla, cuya naturaleza borrosa u opaca impide percibir por entero la imagen en movimiento. Baldino confiesa que realiza estas obras a partir de un defecto visual que experimenta a raíz de una operación de corazón, desde la que un punto ciego ocupa el centro de su visión. “Normalmente no elaboro obra que esté explícitamente relacionada con mi vida personal,” cuenta la artista, “pero esta nueva serie trata más que nada sobre percepción”.<sup>434</sup> Tal y como observa Martin Jay en *Ojos abatidos* (*Downcast Eyes*) (1993), el punto ciego, tanto para Jacques Derrida (quien lo denomina *punctum caecum*) como para Maurice Merleau-Ponty, equivale también a un punto que no sólo limita la visión, sino que la genera o la extiende. El hecho de que el punto ciego oculte, provoca que veamos de otra manera, tal y como Baldino nos ‘hace ver’ con estas piezas.

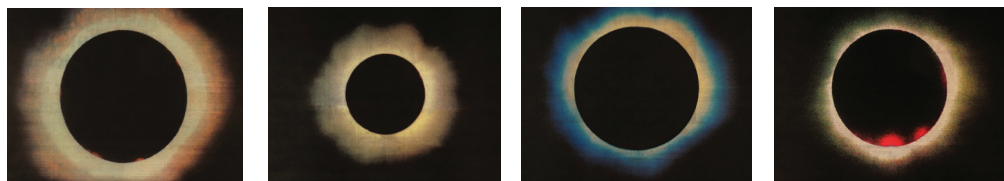


*Absence Is Present: Gone On Gone* (1) (2010) y (2) (2010) y *Absence Is Present: Dead Nature In The Dark* (2010)  
de Phyllis Baldino

Pero la reducida localización del punto ciego es también capaz de multiplicar sus dimensiones y extenderse hasta degenerar en un círculo que abarca la mayor parte de la superficie visual, como en la serie fotográfica que Douglas Gordon realiza en torno a la documentación periodística sobre eclipse ocurrido el 12 de agosto de 1999. En esa serie de 10 fotografías, *August 12, 1999* (2011), Gordon presenta, ampliada y reencuadrada, una selección de imágenes del eclipse aparecidas en distintos periódicos y combinadas con el texto informativo sobre el acontecimiento en sus respectivas páginas. El resultado es una serie en la que un círculo negro similar eclipsa la información presentada en sus respectivas líneas. Un obstáculo para la visión, en el caso del eclipse, y una imposibilidad informativa para el lector de esas páginas eclipsadas.

434 <http://www.cai.org/title.htm?id=14729>.





Imágenes pertenecientes a la serie *August 12, 1999* (2011) de Douglas Gordon

Esta intervención, según veíamos en obras anteriores tales como en las fotografías de Richter, supondría la aplicación de una tachadura. Con la diferencia de que, en este caso, la forma en la que leemos este tachón es la de un acento. O más bien la de una crítica que coloca a la interrupción visual como alerta. Una estrategia parecida es la que emplea Joaquín Ivars a la hora de realizar las diferentes versiones de su acción *MI SILENCIO Y MI ESPACIO SON TUYOS. CÓGELOS* (1994-98) en Nueva York, Osaka y Madrid. En ella interrumpe el flujo urbano delimitando un pequeño reducto con una línea discontinua de cinta negra. El artista, cuya boca está cubierta por un segmento de la misma cinta, ocupa el espacio acotado en el suelo repartiendo octavillas en blanco, también delimitadas por una línea discontinua similar a la del suelo, y acompañado por un cartel con las mismas palabras del título de la intervención. Ivars inscribe un espacio neutral en cada una de esas dinámicas urbanas con distinto resultado. Trata performáticamente de que el espectador ocupe el hueco que construye con su obra, a la vez que abre un hueco en la misma realidad del ciudadano. Al provocar una interrupción del espacio urbano, crea una interrupción como paréntesis del flujo. Da forma precisamente al alto en el camino y al silencio que Massimo Cacciari exigía en el territorio post-metropolitano para poder habitarlo.<sup>435</sup> Da lugar a un espacio otro y en ese sentido se parece a los silencios que Cho aporta a sus imágenes de la ciudad, de las que antes hablábamos. Podríamos pensar, entonces, que la interrupción del espacio representativo que venimos tratando en estas obras participa de lo que Sergio Martínez Luna define como una “estrategia crítica de las prácticas artísticas” (2009: 63) pensada para “levantar dispositivos de visualidad capaces de abrir espacios intermedios desde donde despegar a esa imagen de su regulación espectacular –*visibilizar lo visible*, recuperando en la imagen una mínima diferencia y acaso un trazo de verdad–” (ibíd.).

435 Véase al respecto la página 364.



*MI SILENCIO Y MI ESPACIO SON TUYOS. CÓGELOS* (1994-1998) en Nueva York y en Osaka, de Joaquín Ivars

Las obras que hemos tratado aquí intentan mostrar y demostrar una imagen deficiente en su visualidad, y es en ese sentido en el que pertenecerían a lo que Miguel Ángel Hernández-Navarro ha dado en llamar “archivo visual escotómico” del arte (2007: 118). Éste ámbito, según el autor, relacionado con una producción artística basada en la insuficiencia del ojo y por ello del lado de un régimen de resistencia,

[...] tratará de poner en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible. En dicho régimen, la crisis de la verdad visual, la idea de que la vista ya no es suficiente no intentará ser disimulada, sino todo lo contrario, puesta de manifiesto y constatada (Hernández-Navarro 2007: 120- 121).

Este tipo de imagen se opone, según este autor, a un modelo ocularcéntrico de ocultamiento, que equivale a “Una di-simulación que se afanará en eliminar los tiempos muertos, los ángulos ciegos y crear la ficción de una totalidad de la visión, la ficción de que nada hay oculto” (Hdez.-Navarro *op. cit.*: 119). Las obras que hemos presentado aquí asumirían su impotencia representativa y expodrían su insuficiencia sin tapujos. Defectos visuales que son apreciados como la verdad de las imágenes.

## **2. h. A la caza del error**

Si hablamos de accidente, éste suele interpretarse como un evento negativo, que se opone al patrón establecido de la norma, lo correcto o la verdad. Pero, en un extremo opuesto, también podemos considerar este fenómeno una desviación respecto del curso previsto de las cosas, una salida fortuita de lo convencional o de lo adecuado. Sea uno u otro caso, la transgresión que genera marca una distinción y produce una particularidad morfológica, añadiendo así una nueva categoría de lo sensible y nueva materia de pensamiento. Esta singularidad supone una llamada de atención, que a su vez hace aumentar su valor económico, pues, recordemos, la atención es hoy un valor en alza. En este

sentido, son de sobra conocidos los ejemplos en los que los coleccionistas más serios de la aventura gráfica llegan a pagar tres veces más por un ejemplar original que contenga una hoja al revés, una variación en los colores, o incluso páginas en blanco. Si consideramos esta singularidad a mayor escala, también podríamos pensar en el accidente como acontecimiento dentro de un curso previsto de las cosas. Equivaldría así a la acción dentro de la circunstancia, por el modo en el que el accidente puntea un desarrollo regular y continuo. Algo que tiene que ver más con la energía del hecho puntual que con la sustancia del contexto. Sin embargo, existen planteamientos que no distinguen esos dos planos sino que, como expone Simmel, interpretan el accidente como la misma forma de vivir “entre el número infinito de imágenes e ideas que brotan de esta corriente vital” (2000: 324). Virilio reitera este punto de vista cuando dice:

[...] Si todo es movimiento, todo es al mismo tiempo accidente, y nuestra existencia de vehículo metabólico podría resumirse en una serie de colisiones, traumatismos, que pueden tomar el aspecto de caricias lentas y perceptibles, según el impulso que se les dé, o convertirse en choques mortales, apoteosis de fuego, pero, sobre todo, en una manera diferente de ser (Virilio 1998a: 118).

Bajo esta perspectiva, el accidente se correspondería con un haz de sucesos contingentes e incontrolables, que surgen a medida que vivimos y dan forma a la misma vida.

Si continuamos con el planteamiento en el que el accidente se distingue del resto de cosas por su naturaleza disruptiva, hallaremos que algunos de ellos serán igual de bienvenidos que aquellos objetivos perseguidos a propósito. Este es el caso de los denominados *happy accidents*. Existe un concepto acuñado por Horace Walpole para describir estos resultados exitosos no buscados denominado ‘*serendipity*’ y traducido al español como ‘serendipidad’ o ‘serendipia’. Walpole toma prestado el término en 1754 de la antigua denominación de Ceylon (Ceilán): Serendip, que halla en un cuento de hadas persa llamado *Las tres princesas de Ceilán*. Con este término se describen todos aquellos hallazgos perseguidos que, en cambio, se encuentran por casualidad. Esto tiene que ver con hacer confluír lo esperado con lo vivido, lo ideado con la realidad. Una coincidencia que, según Kracauer, “predomina en todos los lugares en los que no esperamos encontrar significado. Así pues, la coincidencia no se introduce fortuitamente, sino que llena un vacío en la esfera dominada por la ratio que ésta no llena” (citado en Frisby 1992: 241). Podríamos asociar lo asombroso del encuentro fortuito de lo inesperado con el asombro que a su vez Brecht pretende generar en su teatro épico, en el que, según Benjamin, “Se trata, al contrario, sobre todo, de lograr descubrir las situaciones. (También podría decirse que lo que se intenta es: ‘distanciarlas’)” (2009: 140). Descubrir situaciones que a la vez abren puertas a otras posibilidades de ser. Como una turbulencia que arrasa con la superficie calmada

del ser de las cosas, el accidente o lo accidental se abre paso hacia algo más, algo diferente. Desestabiliza las situaciones, las somete a duda, a la variabilidad. Por eso, puede presumir de una actitud divergente en la circunstancia donde se encuadra. Su existencia cuestiona las situaciones dadas y plantea problemas. Surge así la posibilidad de crear otro estado de cosas, otro mundo distinto, en definitiva, inexplorado todavía por la razón y, en consecuencia, aparentemente caótico.

Irremediablemente contingente a la etapa moderna, el accidente se asocia al fallo técnico: “Inventar el barco es inventar el naufragio; inventar el avión es inventar el accidente aéreo; inventar la electricidad es inventar la electrocución. Cada tecnología lleva consigo su propia negatividad que aparece al mismo tiempo que el progreso técnico” (Virilio 1997: 88). Todos estos objetos contienen su propia posibilidad de accidente a partir de errores. Una negatividad muy positiva, en realidad, si tenemos en cuenta que, gracias a ella, pueden ocurrir acontecimientos como aquel en el que la cámara de George Méliès se bloquea y descubre uno de sus efectos especiales cinematográficos más reconocidos: el *truc à arrêt* o truco por substitución. A partir de entonces, Méliès practicaría asiduamente el error con el que convertía hombres en mujeres y, en general, daba forma a toda suerte de híbridos combinando diferentes dimensiones espacio-temporales. Sin embargo, Déotte advierte que, si no se encuentra inscrito en la estructura del aparato, el error no supone más que “un grito, un afecto” (2007: 92). Por ello, este autor nos señala:

Ya que el objeto del error no se había contemplado nunca, debe crear su propia comunicación, su propio médium, como lo debe hacer en su propio dominio toda obra de arte nueva que por definición no se esperaba y que debe promover un público que a su vez la legitimará. Aquí podríamos desarrollar el paralelismo entre la obra desconocida y la acción política improbable: ellas tienen en su contra la opinión establecida y las estadísticas (Déotte 2007: 92).

Una vez que el error se integra en el mundo de donde ha surgido, tal y como apunta Godofredo Iommi basándose en Friedrich Hölderlin, éste “se vuelve, él, también, verdad [...] se vuelve interioridad misma de la forma y por tanto, el error se transforma en destello” (1985: 2). Déotte nos advierte que, para que esto sea posible, es imprescindible una sensibilización de la opinión pública ante la novedad del error surgido. Y “Para que tal opinión se constituya [...] habrá hecho falta una ruptura en el régimen de las artes, en el modo de aparecer, es decir en el orden de la cultura entendida como la formalización de la imaginación” (Déotte *op. cit.*: 93). Cuando el ‘otro mundo posible’ suma una parte más al mundo anterior dado, es cuando comienza a girar la rueda de nuevo y los accidentes se convierten en circunstancias sobre las que vendrán otros accidentes alterando la desviación provocada por los primeros, ya fagocitada por la normalidad de lo dado por sentado.

La música de *jazz*, surge a partir de las llamadas *blue notes*: notas fuera de tono

que en realidad no existen en la escala diatónica europea, sino que simplemente se le aproximan. La estructura básica del *jazz*, una estructura de blues típica de 12 compases, se compone a base de estas notas inexactas que se acercan a la disonancia. Por otra parte, la performance del músico de *jazz* se ejecuta según un trazado desviado sin descanso. De ahí que sus músicos se expongan durante su interpretación a reconvertir las desviaciones en materia musical. Quizá por ello pudiéramos considerar este género musical como partícipe de los ‘síntomas modernos’ propios de la época. Más adelante, otros géneros, como el *punk* y técnicas como el *scratch*, practicarán el error como tendencia artística. El *punk*, por su autonomía inexperta y su eslogan del ‘hazlo tú mismo’ contribuye a instaurar una falta de pericia técnica asumida como carácter. El *scratch*, por su parte, también añade una porción de ruido en calidad sonora con su modo de deslizar los vinilos. Sin embargo, antes de todo ello, Luigi Russolo en su manifiesto futurista *El arte del ruido* (1913) ya aboga por una nueva sonoridad moderna deudora de la máquina, que la técnica va introduciendo desde el siglo XIX, extendiendo así un nuevo modo de percibir y de entender el ruido. Para Russolo, el sonido-ruido se instaura social, cultural y psicológicamente en la sociedad moderna. Por eso apunta que “en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias” (Russolo 1998: 14). Lo considera tanto algo familiar para el hombre de la época, como una energía ineludible cuyo impacto “tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma” (Russolo *op. cit.*: 12). Por lo demás, también la juzga una sonoridad digna de reemplazar al sonido de los instrumentos corrientes. Según él, la amplia variación de tonos y calidades, que estas nuevas concepciones sonoras implican, pueden tornarse elementos abstractos con los que componer una nueva orquesta que produzca “las más complejas y novedosas emociones sonoras” gracias a “una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados” y no mediante “una sucesión de ruidos imitativos” (*op. cit.*: 14). En este sentido, podríamos considerar los géneros que antes hemos comentado (*punk* y *scratch*), exponentes de la integración artístico-social del ruido, como deudores de esta teoría de comienzos de la modernidad.

Sin embargo, a partir de la digitalización del sonido se inaugura una etapa difícil para el fallo. Dado el extremo control sonoro que permiten estos medios, toda inexactitud puede ser susceptible de ser corregida, así como todo ruido prácticamente borrado. Esta atención por el detalle fetichiza la definición del sonido, que funcionará en paralelo a la dimensión visual con el aumento de la resolución. Por otro lado, la depuración de la obra llega a sonar tan perfecta que deja de parecer real. Incluso a falta de una ejecución conseguida, cualquier buena posproducción, puede ser capaz de afinar las tomas hasta conseguir una performance brillante, lo cual transforma el fenómeno musical en algo dependiente de la tecnología.

A esto se le suma el hecho de que la *high fidelity* alcanza, tanto en el plano visual como en el sonoro, una altura de vértigo. Gracias al exacto registro y a la escrupulosa reproducción de lo escuchado y de lo visto, además de a su facilitado acceso, se eliminan aquellas lagunas por las que uno no tenía más remedio que inventar la letra de la canción o inventarse un final para la película. Pero, esta exhaustividad, denominada también ‘micrología sonora’ en el ámbito musical, deriva en otro giro. Surge así una variedad de música electrónica que se concentra sobre los detalles, no para suprimir los fallos, sino para ponerlos en valor. Lo que nos hace recordar que también Benjamin podía presumir de “una visión excepcional del detalle significativo” (Bloch citado en Frisby 1992: 385). Como cuando se esforzaba por observar los escondrijos de los libros “donde los autores no esperaban que se posara la mirada de los lectores” (Buck-Morss 2005a: 22).

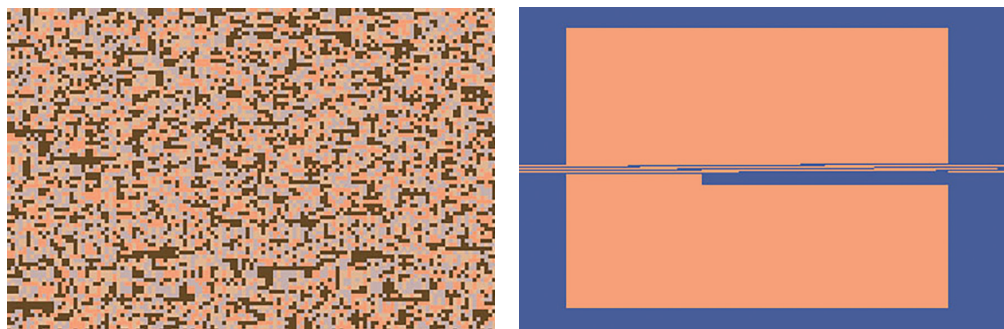
Podríamos pensar entonces que la tendencia musical que ha venido explorando ‘microológicamente’ sonidos y ruidos de cualquier naturaleza, y se ha servido de ellos desde los años noventa en sus composiciones, tiene que ver con aquel inconsciente óptico que Benjamin señalaba en el ensayo de “La obra de arte”. A su vez, Israel Márquez define al músico electrónico como “cirujano del sonido” aquél que “interviene directamente sobre las ondas, abriéndolas, moldeándolas y troceándolas en un delicado y minucioso proceso de ‘operación’ musical” (2011: 88-89). Lo que no deja de recordarnos a cuando Benjamin denomina al cineasta “cirujano” (2008a: 36) en el ensayo, en contraposición al “pintor-mago” (ibíd.). Para Kim Cascone, este giro dentro del mundo de lo sonoro contribuyó a “difuminar las fronteras de lo que es considerado música, pero también forzó a examinar nuestras preconcepciones del fallo y del detritus más cuidadosamente” (2002: 17). Este autor sitúa como claros precursores de esta tendencia al movimiento futurista italiano de comienzos del siglo XX, entre los que destacan Luigi Russolo y Ugo Piatti, y a la composición *4'33"* (1952) de John Cage. Autores a los que les sigue toda una estela de ejemplos significativos, incluido el carácter atonal del sonido presente en el Structural Film, que dismantela la relación con la imagen tradicionalmente mantenida en el cine sonoro.

A principios de los noventa, en paralelo al auge del tecno más comercial, un grupo disidente de *dj's* se lanza a investigar otras opciones de la electrónica y exploran la obra de artistas como Karlheinz Stockhausen, Morton Subotnick, Yasunao Tone y John Cage. Esto prepara el terreno para que, a mediados de esa década, surja el género *glitch* encuadrado dentro de la etiqueta de la electrónica, inaugurada en los setenta. El *glitch* se decanta por un afán deconstruccionista, dando relevancia a aquellas manifestaciones centradas en el fallo sonoro y en lo desapercibido. Parece, entonces, que el movimiento *glitch* resulta ser un desenlace coherente de lo que ha venido siendo una radical alteración de nuestro modo de



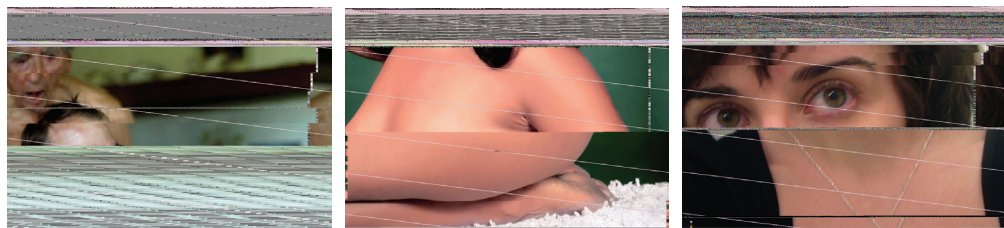
escucha, que ya Russolo vaticinaba desde principios del siglo XX. Este terreno se venía abonando desde entonces con la contribución de movimientos de vanguardia tales como la música electrónica, el movimiento Fluxus y el Structural Film, que desde la década de los sesenta, venían alterando los patrones de lo que se consideraba normativo en el ámbito audiovisual. Todos ellos apuntan hacia un mismo objetivo en este plano: la utilización del ruido para socavar el sistema de representación consensuado y establecer nuevas posibilidades de hacer y de pensar. Allí donde desembocan –en la *glitch music*– “las mismas herramientas se han convertido en instrumentos, y el sonido resultante nace de su uso en formas no pretendidas por sus diseñadores” (Cascone 2002: 16).

Pero el *glitch* también resulta ser un género sinestésico que contagia progresivamente a las artes visuales. En cuanto al *glitch* visual, en principio éste se asocia con la informática y el mundo de los videojuegos, dando nombre al error provocado por la limitada capacidad de las tarjetas gráficas de los noventa, cuando fallan en el refresco de imagen del monitor. Este defecto no influye en el rendimiento del programa o del videojuego, por lo que se diferencia del *bug*: un defecto en el *software* o el *hardware* que sí ocasiona fallos insalvables en el progreso del programa. Como resultado, la imagen que el *glitch* altera es interrumpida, interferida y/o suprimida. Es así cómo se ve afectada y, en ese sentido, también afecta al espectador. A pesar del amplio abanico de variantes y grados *glitch* (descritos por Rosa Menkman en su texto *A Vernacular of File Formats* –2010–), podemos distinguir entre las imágenes completamente abstractas y las parcialmente figurativas, donde todavía es visible una porción reconocible de imagen. Las primeras se corresponden con imágenes más próximas al diseño, puramente formalistas, que, por lo general, funcionan epidérmicamente, haciendo alarde de su superficialidad. Un ejemplo consolidado en esta estética del fallo es el artista Tony Scott (o Ant Scott), también conocido como Beflix. Rosa Menkman –artista y curadora muy presente en los últimos tiempos en este ámbito– le sitúa como una figura de referencia que, habiendo publicado cientos de imágenes de este tipo en su blog de 2001 a 2005, es el primero que utiliza el término *glitch art* para describir su trabajo. A diferencia de la mayoría, Beflix utiliza imágenes realizadas a partir de códigos, que más tarde interfiere. Prescinde así de imágenes capturadas directamente de la realidad o de imágenes artísticas ya creadas, generando, en cambio, las suyas propias. Su carácter abstracto acusa mucho menos la presencia del *glitch*, por lo que algunos ejemplos bien podrían parecer composiciones visuales sin más. Menkman percibe esta distinción al pie de la diferenciación que hace Virilio entre “arte no figurativo” y “arte desfigurado” en *El accidente original* (*L'accident originel*) (2005) argumentando que dentro del *glitch art* parecen distinguirse esas dos tendencias.



*Glitch\_25 y Glitch\_24* (2002) de Ant Scott (Beflix)

El segundo tipo de imagen *glitch* que estableceremos, correspondiente al “arte desfigurado”, parte de imágenes concernientes a la figuración, provenientes de fotografías, videojuegos, audiovisuales o imágenes de carácter plástico. Todas ellas interrumpidas por un amplio catálogo de accidentes. Uno de los gestores en 2009 del grupo Glitch Art en Flickr,<sup>436</sup> con el apodo de Microsopht, representa esta tendencia. Apareciendo sus imágenes reparamos en que esta segunda tipología tendría que ver con el resultado final de aquel cuadro que Frenhofer elaboraba en *La obra maestra desconocida* (1831) de Balzac. El personaje de Poussin define de esta forma el cuadro protagonista de la historia: “Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura” (Balzac 2001: 54). Pero esa amalgama confusa de pintura convive con un pie femenino que asoma aún entre ella, lo que supone un resto de imagen original que, aunque invadida y a la deriva, emerge a pesar de todo. La mujer “maravillosamente bella” (Balzac *op. cit.*: 56) sigue estando allí, en la pintura. Aunque interrumpida, sigue estando o, quizá, precisamente por eso, está. Pareciera que en ese estado la imagen de la mujer compusiera otra dimensión de ella misma y Frenhofer así lo percibe: “¡Yo, yo la veo!” (ibíd.).



*Glitch 077, Glitch 127 y Glitch 113* (2007) de Mikrosopht

Desde el momento en el que aparece la imagen *glitch*, en cualquiera de sus variaciones, su alteración modifica la percepción de la imagen de referencia y priva

<sup>436</sup> Grupo activo desde el 2004.

del acceso previsto a la imagen, lo que la convierte, por lo menos en principio, en ‘incómoda de ver’. Esto es posible porque, tratándose de una imagen digital, su condición de ‘imagen superficie’ según Buck-Morss le hace liberarse “de la carga de ser una reproducción de un original auténtico, y se convierte en algo más. Separada de su fuente, disponible, arrastrada a la papelera de un momento a otro, ¿cuál es su valor?” (2005b: 156). Pero, aún es más: ¿cuál es el valor de las imágenes *glitch* una vez rescatadas de la papelera? El afán destructivo que encarnan se precipita hacia una búsqueda de la frescura, a la manera del carácter destructivo benjamiano: “es joven y alegre. Pues destruir rejuvenece” (Benjamin 2010a: 346). Hoy ya no es posible pensar en una imagen inmunizada contra las inclemencias del medio tecnológico. El accidente resulta contingente a la imagen técnica y, una vez se manifiesta, transforma el referente en una imagen otra: con la misma categoría visual, pero con un sentido modificado. Pues no es lo mismo una imagen que dicha imagen licuada, repetida en bandas, desplazada, ocultada en partes, con sus partes desordenadas o teñidas con bandas de colores dominantes. Esas variantes se transforman entonces en ‘la imagen’. Por qué no proponer entonces que es la distancia respecto de la imagen de referencia la que permite ampliar el campo de visión respecto de la misma. De esa manera, el *glitch* equivaldría a una especie de tercera dimensión desde la que se observa la imagen anterior. Algo que impone la suficiente distancia como para poder percibir las imágenes de una manera diferente, una manera que aporte algo más de lo que somos incapaces de ver. El *glitch* se convierte así en una especie de contra-mito barthesiano: no puede negar la referencia de la que proviene, pero hace que la nueva imagen alcance un mismo nivel o incluso suplante al referente. Surge así un nuevo mito y todo vuelve a empezar, en una sucesión continua de mitificaciones.

Aquellos que administran en la red algunos grupos donde se expone este tipo de práctica (como por ejemplo Flickr o Tumblr<sup>437</sup>) defienden ante todo el carácter imprevisible y la originalidad del *glitch*, pero del *glitch* provocado. Sin embargo, este tipo de azar, aunque vigilado, resulta un factor altamente cuestionable. Los que se hacen llamar verdaderos ‘*glitchers*’ siguen una especie de código de honor por el que se excluye cualquier elaboración gráfica que aparente un accidente. En cuanto su simulacro se detecta, es rechazado por los puristas y expulsado por los gestores de los grupos. En cambio, propiciar este tipo de alteraciones mediante la manipulación de *softwares* –incluso creándolos ex profeso– o modificando los códigos de los archivos de imagen parece totalmente lícito. De ahí que en ciertos círculos se desplace la atención del error visual a la forma de errar la imagen, siempre a propósito. Teniendo en cuenta todo esto, lo cierto es que el hecho de respetar su regla de oro únicamente exime a los *glitchers* de la responsabi-

437 [www.flickr.com](http://www.flickr.com) y [www.tumblr.com](http://www.tumblr.com).

lidad directa sobre la intervención de la imagen de una manera formal, ya que ideológicamente la apoyan por completo. Y de sobra es sabido que provocar un accidente no es accidental en absoluto, por lo que este *glitch* sigue siendo un simulacro de sí mismo, a pesar de la vigilancia efectuada sobre su *modus operandi*.



*Magnet TV* (1963-1965) de Nam June Paik

Pero el *glitch* no resulta ser un fenómeno tan contemporáneo como parece, sino que su antecedente analógico ya promovía una estética del error gracias a las distorsiones e interferencias producidas en la pantalla de tubo catódico. Nam June Paik parece inaugurar esta práctica con la intervención de televisiones mediante potentes imanes, como en *Magnet TV* (1963-1965), donde maneja imágenes abstractas de partida; o en *McLuhan Caged* (1967-1968) y *Video Tape Study No. 3* (1967-69), realizado junto a Jud Yalkut, donde distorsionan imágenes de retransmisiones televisivas en tiempo real. Esta estética del *glitch* analógico se ve rescatada recientemente por ciertos autores como Rob Sheridan, quien se vale de la distorsión que le permiten las cintas de VHS para producir el diseño del álbum *Welcome Oblivion* (2013) y del EP *An Omen* (2012) de la banda How to Destroy Angels. Incluso la pintura se deja contagiar por esta estética del error analógico, como aquella de Andy Denzler, quien toma como modelo para sus obras imágenes congeladas de cintas de vídeo, con sus consecuentes interferencias visuales. Una factura que, por otra parte, resulta inevitable asociar con pinturas de Gerhard Richter como *Red Nude* (1965), *Reclining Nude* (1967), *Nude (Coloured)* (1967), *I.G.* (1993) o con los barridos que aplica en parte de su pintura figurativa. Una distorsión pictórica que, recordemos, para Richter equivale a aproximarse a una representación más real, al evocar una apariencia técnica. Por su parte, Cory Arcangel realiza *Another 5 minute Romp through the IP* (2011) a partir de un procesador de imagen de los últimos años setenta, capaz de mezclar y modificar señales básicas de vídeo analógico. Arcangel improvisa combinaciones de botones que dan como resultado imágenes abstractas, muy alejadas de las iniciales. Con todo el conjunto resultante edita este vídeo en el que cualquier

imagen que hubo en un principio ha sido disuelta en delgadas franjas multicolores.

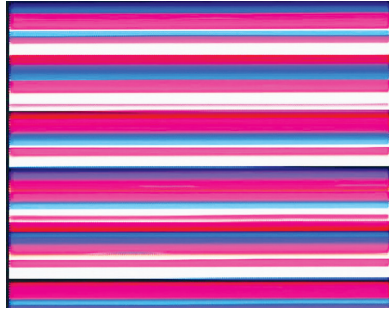


Imagen de *Another 5 minute Romp through the IP* (2011) de Cory Arcangel

Analógicos o digitales, siempre cabe la posibilidad de encontrar por sorpresa estos *happy accidents*, pero, por lo general, la imagen-fallo cobra tal interés que aquellos que se hacen llamar *glitchers* idean todo tipo de medios para conjurarla.<sup>438</sup> Incluso llegan a diseñar *softwares* expresamente para corromper los códigos de la imagen, como ya realizara Recyclism (nombre tras el que se esconde el artista Benjamin Gaulon). Programas desarrollados por él como *Corrupt*<sup>™</sup> (2005) y *Faceglitch* (2014), se ponen a disposición del público en su página web. A partir de ellos ofrece la posibilidad de generar *glitches* tanto en imágenes completas, como sobre el rostro de personas. Por otra parte, hemos de señalar que no es casualidad que en su web figure como ejemplo la aplicación del *glitch* en imágenes de líderes políticos como los Bush, Nicholas Sarkozy y François Mitterrand. Gaulon no es el único que ha llevado a cabo este tipo de iniciativa, sino que anteriormente ya existían otras formas de desencadenar *glitches*, como el plug-in de Kieran Foster llamado *Glitch* (2005),<sup>439</sup> e incluso la aplicación para iPhone de Ben Syverson llamada *Satromizer* (2002-actualidad).

Es así cómo tanto los típicos pasos del *glitcher* como toda inventiva para intoxicar imágenes que realizan artistas como Gaulon parecen ser válidos siempre y cuando los ‘provocadores’ se puedan lavar las manos como autores materiales. Es decir, deben encontrar el modo de alterar las imágenes sin aplicar directamente las transformaciones, al contrario de como explican ciertos ejemplos en la web como “*Photoshop: How to Simulate Glitch Art*”. Para Iman Moradi –uno de los primeros en profundizar académicamente en este campo– el tipo de *glitch* del que se sirven estos provocadores de fallos se corresponde con lo que él denomina “*Glitch-alike*”, que se define como “deliberado, planeado, creado, diseñado, artificial” (2004: 11). Este *glitch* resultaría ser en verdad un

438 Este interés ha llevado a organizar festivales desde 2002, como el Glitch Festival en Noruega y el GLI. TC/H, cuyas últimas ediciones han sido en el 2010, 2011 y 2012 en Chicago.

439 [www.illformed.org](http://www.illformed.org)



simulacro de sí mismo, al cobrar la apariencia de aquel tipo de *glitch* espontáneo y ocasional. En cambio, Moradi denomina “*Pure glitch*” al *glitch* fortuito o (verdadero) *happy accident*—y que nosotros nos atreveremos a llamar *ready-made-glitch*— que identifica como “accidental, casual, reapropiado, encontrado, real” (ibíd.). Por lo que no será ni provocado ni elaborado gráficamente.

Los devotos de la pureza de la falla visual se guían por la selección de aquello que merece ser conservado entre las ruinas encontradas. Lo que les convierte en acumuladores y seleccionadores de *glitches*, a la manera de coleccionistas. Su obsesión por atesorar los verdaderos hallazgos dentro del detritus virtual les hará encarnar la figura del espigador, a la manera de Agnès Varda,<sup>440</sup> que discrimina la ganga de la mena visual escogida (¿o quizá sería más correcto decir que escoge la ganga frente a la mena?). Un ejemplo de este tipo de “*glitch* puro” es el presentado como obra artística por Ken Jacobs: *His favourite Wife Improved (or the virtue of bad reception)* (2008). El artista obtiene las imágenes de este vídeo registrando una recepción defectuosa de su televisor totalmente espontánea a causa de una tormenta. En este caso, la obra se corresponde con un ‘accidente verdadero’ que el artista ha ‘espigado’. Pero sea por casualidad (“*Pure Glitch*”), como en este caso, o por ‘casualidad forzada’ (“*Glitch-alike*”), lo cierto es que el autor de una imagen *glitch* también es aquél que la selecciona y colecciona, alguien muchas veces diferente del autor de la imagen de referencia aún no alterada.



Imagen de *His favourite Wife Improved (or the virtue of bad reception)* (2008) de Ken Jacobs

Menkman, discrepa de la diferenciación de Moradi entre “*Pure Glitch*” y “*Glitch-alike*” por considerarla demasiado simple para un género que lo que busca es romper con categorías preestablecidas. Sin embargo, ella misma parte de esa misma dualidad al denominar el primer tipo de recolección del error, la del “*glitch* puro”, una “captura pasiva del fallo” (2011a: 36) al suponer para ella

440 Sobre la figura del espigador véase su interesante pieza de cine documental de *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*) (2000).



una simple apropiación de *glitches* ya producidos, y lo opone a una producción adrede del error propia del artista *glitcher*, que, en esencia, consiste en idear diferentes formas de desencadenar el *glitch*. Es precisamente esta última forma de producción la que Menkman más valora y la que ella misma como artista practica. De hecho, explica que, en su opinión, el verdadero valor del *glitch art* no radica en el resultado final de la imagen corrompida, sino en generar un proceso de destrucción de la imagen, lo que interpreta como “dialéctica post-procedimental” (Menkman *op. cit.*: 35) y denomina “*hot glitch art*” (Menkman 2011b: 342). Esta tendencia se corresponde no ya con un simple aficionado a este campo, sino con un artista integrado en el género *glitch*, cuya práctica girará en torno al hallazgo de nuevas fórmulas que propicien fallas en la imagen. Menkman defiende la implicación artística y crítica de esta “captura activa” en la medida en que equivale a modos de idear la desconfiguración de ciertos sistemas o flujos establecidos, invitando así al espectador a dar sentido activamente al trabajo resultante.

Al “*hot glitch art*” se le opondría lo que califica como “*conservative glitch art*”, que “se centra más en el diseño y el producto final que en la ruptura procedimental y política del flujo” (Menkman *ibíd.*). Por lo que podría considerarse más cercano a un ‘efecto *glitch*’. Este efecto materializado a través de *plug-ins*, determinados *softwares* o *apps* a disposición de cualquier usuario suponen para ella “herramientas que tienden a renunciar al ‘afecto’ (el impactante *moment(um)* del *glitch*) a favor del ‘efecto’ ” (Menkman 2011a: 35). Por lo que se identificaría con un *glitch* de serie y estereotipado que para esta autora obviaría el proceso más creativo: el de idear una nueva forma de destrucción de la imagen. En ese sentido, nada tendría que ver con “la ruptura del flujo dentro de la tecnología, o una manera de inaugurar un discurso político, sino que supone una forma de refinamiento [*cultivation*] [...] lo que una vez se entendió como *glitch* hoy se ha convertido en una mercancía” (Menkman 2011b: 342). Por ello parece sugerir que, aunque aplicados conscientemente, los *glitches* predeterminados pertenecerían a un tipo de captura pasiva (*op. cit.*: 35-36).

Opuestos al tipo de aplicación ‘conservadora’, los artistas del “*hot glitch art*” se sitúan dentro de una captura activa por actuar (no por aplicar) destructivamente sobre algo dado de antemano con técnicas como el *databending*, el *datamoshing* y el *circuitbending*. Por lo que, en realidad, podríamos considerar el “*hot glitch art*” que defiende Menkman un arte centrado más bien en lo performático. Pues, de hecho, sus productos visuales nunca resultan sorprendentes: siempre serán otro *glitch* más. Sin embargo, precisamente el afán de esta práctica *glitch* por huir de estereotipos, por evitar concretarse como forma y abogar por una continua reformulación de la misma destrucción coincide con el carácter destructivo benjaminiano: “Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas,

sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas” (Benjamin 2010a: 347).

Pese a que las categorías y etiquetas ayuden a comprender la naturaleza de este nuevo género, Menkman nos recuerda que más allá de ellas el *glitch art* existe no sólo en el plano de la producción, sino también en el de la recepción. En base a ello, lo identifica con “un ensamblaje de percepciones” asociado a la “comprensión de múltiples actores” (Menkman *op. cit.*: 342) y cree conveniente cuestionarse en cada caso “por qué y cómo una manifestación particular del *glitch* es actualmente considerada como *glitch art* dentro de una cultura mediática más amplia” (Menkman 2011a: 36). Finalmente esta artista concluye que:

Estas estéticas [las comprendidas por el *glitch art*] transforman la manera en la que el consumidor percibe lo dado como normal (cada accidente transforma lo normal) y describen el paso de un punto de inflexión, por lo que después el medio se puede convertir en algo nuevo. Por otra parte, estas estéticas critican el género, el *interface* y las expectativas del medio. Retan a sus políticas inherentes y al patrón establecido de la práctica artística, mientras producen una teoría reflexiva (Menkman 2011b: 344).

Podríamos establecer, entonces, que dentro de la recepción del *glitch* existe por una parte el público que se limita a percibir *glitches* ocasionales en diferentes dispositivos y, por otra, aquél público coleccionista o artistas que se apropian de las imágenes interrumpidas (lo que equivaldría a una captura pasiva, pero no forzosamente a una producción de la misma naturaleza), identificándose con el modelo del *glitcher*-espigador. En cuanto a la producción del *glitch*, dentro de ella distinguiríamos a estos mismos espigadores que utilizan la materia prima del *glitch*-acontecimiento en sus creaciones, a aquel público y artistas usuarios del efecto *glitch* que lo aplican en sus producciones, y a aquellos artistas que idean maneras de generarlos. Estos últimos suponen exponentes claros de una captura activa para Menkman por generar modos particulares de provocar fallos y que, al parecer, llegan a ser una especie de sello de identidad del artista *glitcher*, incluso pudiéndose reconocer al artista por su forma de ‘*glitchear*’ la imagen. Como ejemplo de productores del *glitch*, Menkman propone al grupo 5VOLT CORE, a Gijs Gieskes o al grupo JODI (grupo formado por Joan Heemskerk y Dirk Paesmans). Defiende de ellos la implicación artística y crítica de su captura de *glitches* en la medida en que desconfigura ciertos sistemas e invita al espectador a dar sentido activamente al trabajo resultante.

Una pariente cercana del *glitch* es la “imagen pobre” que analiza Hyto Steyerl (2009). Así llama esta autora a la imagen degradada en términos de calidad o resolución por haber sido “subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada” (ibíd.). Dado que se valora en términos de velocidad de propagación, la imagen pobre resulta ser una imagen ‘facilona’, a la que todo el mundo accede y que por todas partes se extiende. Algo que encaja a la perfección, como afirma

Steyerl (2013), en el capitalismo de la información, creando a su vez “una economía alternativa de imágenes” (ibíd.) apartada del *mainstream*. En una entrevista de la revista *Rhizome*, Steyerl identifica la imagen pobre con el *glitch* visual. Considera que ambas alteran una primera imagen de referencia, siendo equivalentes a “un recordatorio de su primera forma visual” (Steyerl 2009). Pero lo que le interesa a Steyerl de la imagen *glitch* no es el objeto o la imagen que representa, o más bien representaba, sino otra dimensión: el acontecer del *glitch*, que ocurre mientras la imagen circula, mientras se comparte. Esto la sitúa muy próxima a la imagen pobre, siendo esta última identificada con un medio de propagación visual. Sin embargo, este punto de vista nos da a entender que la autora sólo tiene en cuenta la faceta más exclusivamente accidental del *glitch*: considerando únicamente el “*glitch* puro” (como acontecimiento accidental) y obviando al *glitchery* y a su código deontológico. En ese sentido, Steyerl afirma que el *glitch* tiene en común con la imagen pobre el hecho de “burlarse de las promesas de la tecnología digital” (2009).

Ambas son imágenes alteradas que pertenecen al detritus virtual en el que se reflejan las trazas de una existencia original. Por lo que, a través de ellas, se demuestra que en la promesa de la perfección digital también existen fallas y que la réplica puede convertirse en una deformación.

Un rasgo que verdaderamente nos interesa del análisis de Steyerl es que, para ella, las imágenes pobres (a las que sumaremos los “*glitches* puros”) “presentan una instantánea del estado afectivo de la gente, sus neurosis, paranoia y miedo” (2009). ¿Sería posible entonces que el reconocimiento de la sociedad en este tipo de imágenes pudiera despertar el potencial revolucionario del espectador minoritario que las consume? Quizás sea éste el espectador del que habla Laura Mulvey: aquél que no equivale al *voyeur*, ya que la degradación audiovisual le espantaría, sino uno conducido “por la curiosidad y el deseo de descifrar la pantalla” (2009: 191). Según ella, se trataría de una curiosidad fresca, indisociable del conocimiento, “un antiguo interés y un placer de la mente humana para resolver puzles y pliegues” (Mulvey ibíd.). Una curiosidad que le lleva a ver, pero también a conocer, por lo que Mulvey situaría el origen del “espectador pensativo” de Bellour (2002: 79) en su “espectador curioso” (Mulvey *op. cit.*: 191). En ese caso, la imagen fija y en movimiento son capaces de hallar en el accidente una cualidad transformadora que opera en un plano formal susceptible de activarse también en un plano socio-político. Siendo así, la imagen pobre no sólo hereda cualidades de las originales, sino que iría más allá de ellas. Es por ello que, tal y como señala Steyerl, “Al perder el contenido visual recupera parte de su fuerza política y crea una nueva aura para sí” (2009).

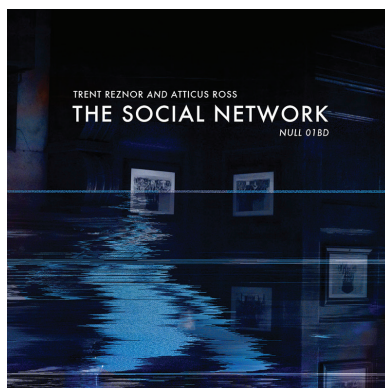
Volvamos ahora al *glitch* sonoro justo donde lo habíamos dejado. Benjamin nos cuenta que “El hombre enamorado no sólo siente apego por los posibles

‘defectos’ de la amada, por sus tics y debilidades, [...] sino que lo atan más duradera e implacablemente que ninguna belleza” (2010a: 32). Una actitud, la de este enamorado, extrapolable al *glitcher* si por amada entendemos la imagen o la música *glitch*. Sin embargo, el gran error de la música del error, fue justamente enamorarse de su imperfección. Es en ese deleite ciego donde el “*glitch* puro” desaparece barrido por el *glitch* art o “estética del fallo” —como lo denomina Kim Cascone (2002)— que aliado con la moda, auratiza la corrupción visual. Esta tendencia comienza a asentarse a finales de los noventa, cuando comienzan a salir los primeros álbumes del género y a definirse no ya como ‘antiforma’, sino como forma. De esa manera, pioneros como Oval, Pole, Pan Sonic (y uno de sus miembros en solitario: Mika Vainio), Kit Clayton, Ryoji Ikeda, Vladislav Delay o Christian Fennesz comienzan a ser categorizados dentro del género y a trazar la historia de la *glitch music*. Los errores sobre los que se centran no impiden que la máquina de popularidad funcione y su comercialización confirma (una vez más) cómo el mercado logra fagocitar un género de resistencia. La discográfica Mille Plateaux decide editar recopilaciones (desde principios de los noventa a comienzos de los dos mil) con títulos como *Clicks and Cuts* y *Modulation & Transformation*, que recogen la microscópica producción del *glitch* de la época, extendiendo así su alcance. Las singularidades manifestadas en un principio se tornan casos donde se aprecia una estructura común: la base perfecta para catalogarlo como movimiento. Nace la etiqueta de la *glitch music*, que a su vez se deforma en subgéneros como *glitch hop*, *oceanic glitch*, *minimal glitch*, *conceptual glitch*, etc.

El hecho de que ciertas discográficas sacaran a la luz este género de resistencia, en principio parece revelar su potencial al exterior, pero a largo plazo más bien lo velan a base de exposición. Su popularidad lo transforma en otra cosa, alejada de lo que en un principio le hace surgir: la divergencia. Y es que si esas creaciones en un comienzo actúan en contra del exceso de manipulación digital, su estética termina por rendirse ante un sistema que las convierte en artificio. En consecuencia, el error también se estandariza y el mercado le despoja de su potencial subversivo como a tantas otras manifestaciones artísticas: *rock*, *punk*, *hip hop*, *street art*, que, una vez adulterados, nadan en una amalgama remezclada de productos comerciales y tendencias. “La herramienta es el mensaje” nos dice Cascone (2002: 12) parodiando la conocida frase de McLuhan. Pero ése es también su error. La técnica digital integra las micrologías *glitch* para manipularlas y convertirlas en ‘el kit del *glitcher*’ y convertirse en el “*glitch* conservador” de Menkman. A partir de entonces, todo el mundo podrá aplicar indiscriminadamente este tipo de herramientas o efectos (para introducir ruido, grano, fallos) y generar un tipo de cliché del *glitch*. De hecho, Cascone es consciente de ello cuando siete años después dice: “Cualquier posible contenido ‘revolucionario’ que el *glitch* pudiera haber portado fue despojado de él. Por lo que supongo

que se podría llamar a la era actual *‘Post-Glitch’*” (Cascone en Moradi 2009: 19).

El *glitch* visual no se iba a quedar atrás. Su repetición y su asunción mediática lo convierten en una estética igualmente apetecible. Esto genera una mayor apertura en el género del *glitch art*, que ya no sólo acoge las manifestaciones accidentales del “*glitch* puro” y las pensadas producciones del artista *glitcher*, sino también aquellos resultados entendidos como ‘falsos *glitches*’ y los *glitches* en serie. Como consecuencia de la progresiva normalización receptiva de este fallo, aquellas obras que habían utilizado el “*glitch* puro” como base –como *His favourite Wife Improved* (2008) de Ken Jacobs o *Untitled* (2000) de Eoghan McTigue– dejarán de suponer un impacto visual y de provocar una reacción efectiva, para pasar a formar un ejemplo más de tantos, sin apenas repercusión. Dentro de esta reciente democratización del *glitch*, gran cantidad de artistas se dejarán contagiar por él y multiplicarán sus efectos al dejarlo avanzar en otros campos artísticos. Así ocurre con la pintura de Li Songsong: formatos de gran tamaño realizados a partir de fotografías que presentan imágenes parceladas en bandas rectangulares ‘a lo *glitch*’, teñidas de diferentes colores. Por otra parte, su grueso empastado pone al descubierto una marcada pincelada-píxel. Pero no sólo el arte con mayúsculas se deja influenciar, sino que productores de todo tipo incluyen esta estética en sus creaciones con diferentes implicaciones. Ejemplos en esta línea son el diseño gráfico de la banda sonora de *The Social Network* (2010) realizada por Rob Sheridan, la fotografía de Willy Vanderperre de los diseños de moda de Jil Sander Navy en 2011, el videoclip de la canción de Kanye West *Welcome to Heartbreak* (2009) dirigido por Nabil Elderkin, los tapices de Philip Stearns y el sorprendente diseño de la alacena de Ferruccio Laviani denominada *Good Vibrations*, que compone todo un *glitch* en tres dimensiones. Por todo ello, podríamos considerar que estas manifestaciones son un ejemplo sintomático del alcance de esta estética. Pero, es más, el *glitch* pasa a convertirse en presa de la moda que intenta atraer consumidores sacando partido a su novedad. Así, sitios de internet como el de Leone Bachega le sacan partido indiscriminadamente vendiendo todo tipo de objetos dignos de mercadillo con estampado *glitch*: tazas, relojes, alfombrillas, cojines, bolsos, camisetas, etc.



Diseño gráfico de Rob Sheridan para la banda sonora de *The Social Network* (2010) y diseño de mueble *Good Vibrations* (2013) de Ferruccio Laviani

Pero lo cierto es que también este nuevo género, manido ya por *glitchers* e industria audiovisual, todavía es susceptible de ser utilizado en un sentido que trasciende el mero esteticismo. Si interpretamos el *glitch* como un espacio liso que se abre paso dentro del espacio estriado de la imagen, Deleuze y Guattari nos advierten que “los espacios lisos no son liberadores de por sí” (2006: 506). Y argumentan que “en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta un espacio liso” (ibíd.). Por eso, ciertas obras que simplemente se dedican a presentar este mero acontecimiento como *His favourite Wife Improved* de Jacobs, resultan cuestionablemente efectivas hoy (si es que algún día llegaron a serlo). Otras, en cambio, emplean el espacio liso del *glitch* para hacer mella en la imagen estriada. Estos artistas ‘hieren’ la imagen representativa, resultando en consecuencia aquel *glitch* del que Steyerl decía que era “la magulladura de la imagen o del sonido” (2009). En ese gesto, un carácter destructivo se aplica sobre lo figurativo de la imagen jugando con las correspondencias entre la representación y el corte o el agujero del *glitch*. La representación traspasada, afectada por el *glitch*, funcionaría entonces en un sentido similar a la ciudad de Nápoles para Benjamin:

La porosidad es de este modo ley inagotable de esta vida que redescubrimos sin cesar. Digamos que una pizca de domingo se encuentra escondida dentro de cada día de la semana, y una de cada día laborable se encuentra escondida en el domingo (Benjamin 2010a: 256).

En *Shifted Horizon* (2009) Sheungo Cho superpone las clásicas bandas horizontales que aparecen con el efecto *glitch* a la imagen de una línea de horizonte. La cámara sigue de un lado a otro esta supuesta referencia universal mientras se suceden multiplicidad de *glitches* que la descomponen a su vez en diferentes



bandas horizontales: desplazadas, borrosas o teñidas de color. La alteración digital del horizonte lo transforma en descartable como elemento de referencia y la cámara busca confundida asirse a lo que se suponía estable. De esa manera, los *glitches* de Cho parecen traslucir una pérdida de referencias y de orientación en el mundo actual. Precisamente aquello que también señala Steyerl, ya que para ella la venida del siglo XX altera por completo “nuestro sentido tradicional de orientación –y, con ello, los conceptos modernos de tiempo y espacio– [...] basados en una línea estable: la línea de horizonte” (2011: 3). Aquella que antaño “definía los límites de la comunicación y el entendimiento”, pues en relación al horizonte “las cosas podían hacerse visibles. Pero también podía ser usado para determinar la propia localización y la relación del sujeto con su entorno, sus objetivos o sus ambiciones” (ibíd.). A esto añade: “si aceptamos la multiplicación y desalineación de horizontes y perspectivas, las nuevas herramientas de visión pueden servir también para expresar, e incluso alterar, las condiciones contemporáneas de disrupción y desorientación” (*op. cit.*: 8). Por lo que deducimos que *Shifted Horizon* puede ser susceptible no sólo de materializar la distorsión del horizonte, sino además de pensarlo de otra forma.

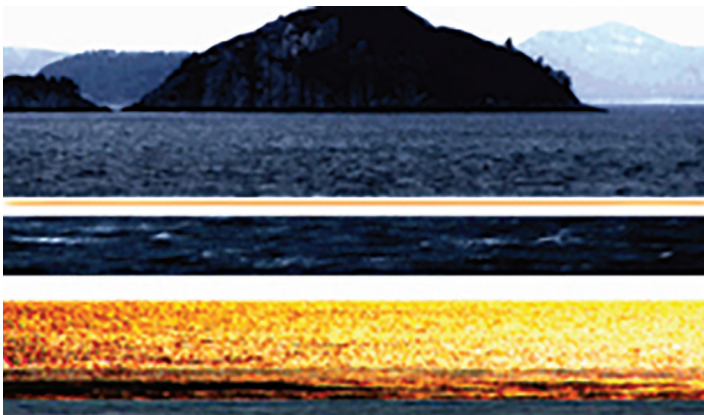


Imagen de *Shifted Horizon* (2009) de Sheungo Cho

Takeshi Murata también aplica el *glitch* sobre fragmentos de obras cinematográficas expresamente elegidas. En *Monster* (2005) deforma las imágenes de una película de serie-B llamada *Caveman* (1981). En sus imágenes, el monstruo protagonista de la película aparece continuamente desfigurado por el *glitch*, dejando ver una imagen verdaderamente monstruosa del mismo: la de su propia materialidad destruida. De igual manera, Murata titula como *Untitled-Silver* (2006) un fragmento de *Mask of Satan* de Mario Bava (1960) donde disuelve toda máscara al sacar a la luz la verdadera naturaleza pixelada de la imagen digital. En este caso, el *glitch* se hace eco de manera formal de la repre-

sentación monstruosa y diabólica que se plantea en las películas. Como si de una turbulencia se tratara, se adentra en el marco de la imagen y la distorsiona, evidenciando, por una parte, una falla en la realidad que representa y, por otra, la superación del símbolo del miedo con la destrucción de la materia digital.



Imágenes de *Monster* (2005) y *Untitled-Silver* (2006) de Takeshi Murata

Esta dualidad formada por representación (la imagen, el símbolo) y presentación (la materia al descubierto) se repite en forma de homenaje artístico tanto en la obra de Michael Bell-Smith como en la de Hyo Myoung Kim. El primero realiza *Stains/ Glitches* (2006) dentro de un trabajo más amplio dedicado a Ed Rusha, titulado *Three Slide Shows After Ed Rusha and the Networked Computer* (2006). En esta parte de su proyecto, pretende reinterpretar el portfolio de manchas sobre papel de Rusha con un conjunto de *glitches* encontrados en la red. La obra de Bell-Smith se convierte en una variante de la de Rusha actualizada ‘a lo *glitch*’. En cambio, en la obra de Kim, llamada *Data Corruption* (2009), lo agujereado resulta ser tanto el soporte pictórico como el electrónico. Las imágenes sobre las que el artista ejerce los *glitches* son, en este caso, un conjunto representativo de *Concetto Spaziale* de Lucio Fontana, una serie que comienza en 1957. Fontana, que abogaba por la ruptura de las formas tradicionales de arte en los años cincuenta, introdujo lo que él denominó “espacio” en la superficie pictórica de los cuadros de esta serie a través de la perforación del soporte pictórico. Al elegir como base las imágenes de los *Concetti* encontradas al azar en la red, Kim pretende subrayar la naturaleza de la obra de Fontana, pero, esta vez, atacando la materia digital del soporte. La superposición del agujero o corte digital sobre la representación de otro agujero físico abre una doble vertiente en la obra de Kim que no deja de funcionar en paralelo a la de Fontana, al tiempo que marca diferencias sustanciales con ella.

Imágenes de la serie de *Data Corruption* (2009) Hyo Myoung Kim

En estas últimas obras se establece una especie de mimetismo o juego entre lo representado y lo que se presenta (la naturaleza del *glitch*). Lo asignificante del fallo completa o da la clave para interpretar el significado de la imagen de referencia, potenciándola además en un sentido diferente al de partida. Pero hemos de destacar el hecho de que, para que esto tenga lugar, la imagen que se corrompe es escogida cuidadosamente, ya que de ello depende la efectividad del *glitch*. La cuestión aquí reside en que en tiempos de un *glitch* deslucido, estos artistas lo fuerzan de nuevo para darle otra vuelta de tuerca e indagar acerca de algo más que el mero deleite estético.

## ***2. i. La interrupción como discurso***

No es de extrañar que una sociedad acostumbrada al continuo interrumpir y pasar de página, en el ámbito de la recepción audiovisual y en el de su propio comportamiento, pueda llegar a desarrollar una lectura de la misma interrupción. Entendida como el elemento intruso que se abre camino a través del medio en el que se sitúa, la interrupción puede también ganar terreno hasta ocuparlo del todo y exiliar a la materia a la que interrumpe, destinándola a un fuera de plano. Kracauer ya detecta cómo la sociedad comienza a ser acosada por “una jauría de informaciones”, donde “pronto ya nadie sabe si es el cazador o la presa” (2006: 184). Mientras él señala cómo el ruido de un “elocuente altavoz borra todo rastro de existencia privada” y “Sus comunicaciones dominan por completo el espacio en los descansos de los conciertos” (Kracauer *ibíd.*); Benjamin alude a la anécdota de cómo en una oficina el teléfono que no para de sonar interrumpe sin tregua a aquél que quiere decir algo importante. Esto nos lleva a pensar que el ruido, aunque evidentemente también existía antes de la etapa moderna, no siempre ha colonizado su entorno hasta tal grado. Bien sea a modo de superposición (como en el caso del altavoz de Kracauer) o de trabas a un proceso continuado (como en el del teléfono de Benjamin) ambos son ejemplos

de una conquista del tiempo (y de la atención) por parte de la interrupción.

Si observamos de cerca cierto conjunto de estrategias disruptivas en el arte, constataremos cómo éstas también aplican tanto una interrupción que se impone sobre el plano representativo, ‘tachándolo’ (como el altavoz de Kracauer); como también emplean una interrupción que ‘agujerea’ ese mismo plano (como el teléfono de Benjamin). A este efecto, podemos identificar la tacha sonora en la pieza de Steina Vasulka *Trevor* (1999) como un proceder análogo al que ejercía el ruido del que advertía Kracauer. En esa obra, la continua interrupción y manipulación de la performance de Trevor Wishart la hacen desaparecer para transformarse en una interrupción sin descanso de su actuación. El *scratch* de su manipulación técnica termina por ser un rayado literal que, a modo de tachadura, ocupa el lugar de la actuación original.

Pasemos ahora a analizar varias obras pertenecientes a la segunda estrategia donde la interrupción aparece en forma de agujeros. El artista Carsten Höller dice valorar la cacofonía (entendida como la imposibilidad de comunicación) por su posibilidad de cese: “entonces todo se vuelve tranquilo de nuevo y no oyes nada” (Höller en Aitken 2006: 167). En ese momento el ruido se agujerea y surge una especie de lenguaje desapercibido, el que se ha venido manteniendo al margen o solapando por la sobreabundancia sensitiva. Un blanco audiovisual ejerce entonces las veces de lenguaje, tal y como ocurre en obras como *Intelligence Failures* (2003) de Benjamin Gerdes y *CA Electoral Debate* (2003) de Language Removal Services (LRS). Pero, antes de analizarlas, observemos la anécdota de Oliver Sacks en la que enfermos de afasia y aprosodia (también llamada agnosia tonal) presencian el discurso televisado de un presidente americano anónimo (a juzgar por el año de edición del libro, probablemente Ronald Reagan). Los afásicos, cuenta Sacks, incapaces de entender las palabras en su sentido más lingüístico, se guían por el significado extraverbal del lenguaje como “el tono de voz, la entonación, la inflexión o el énfasis de los indicadores, y además todas las claves visuales (expresiones, gestos, actitud y repertorio personales, predominantemente inconscientes)” (2009: 114). En un extremo opuesto, los aprosódicos son totalmente incapaces de percibir el conjunto de signos extralingüísticos, ese rasgo al que los afásicos, precisamente, se aferran. Los afectados de aprosodia carecen de todo sentido de la expresión, aunque, por otra parte, pueden conservar intacta su capacidad de comprensión lingüística, limitándose a entender una prosa rigurosa y ordenada. Sacks cuenta que cuando un día llegó al pabellón donde se encontraban ambos tipos de enfermos, los afásicos reían histriónicamente, mientras que los aprosódicos, en cambio, parecían desconcertados u ofendidos. El autor dedujo que esto se debía a que la percepción parcial o incorrecta del discurso presidencial en los pacientes con lesiones

cerebrales, en ese caso resultaba clave para resolver cuestiones no abordables en una percepción convencional. Los enfermos reaccionaban así porque eran los únicos individuos capaces de descifrar, más allá de su contenido explícito, las presuntas verdaderas intenciones del presidente. Sacks nos dice que

[...] a un afásico no se le puede mentir. El afásico no es capaz de entender las palabras, y precisamente por eso no se le puede engañar con ellas; ahora bien, él lo que capta lo capta con una precisión infalible, y lo que capta es esa *expresión* que acompaña a las palabras, esa expresividad involuntaria, espontánea, completa, que nunca se puede deformar o falsear con tanta facilidad como las palabras (Sacks *op. cit.*: 115).

De la misma manera, el discurso tampoco tuvo el efecto deseado en los aprosódicos “debido a su sentido potenciado del uso formal del lenguaje” (Sacks *op. cit.*: 118). En base a ello, una de estos enfermos señaló tras el discurso: “No es convincente [...] no habla buena prosa. Utiliza las palabras de forma incorrecta. O tiene una lesión cerebral o nos oculta algo” (D. citado en Sacks *ibíd.*). Gracias a ello, sólo los enfermos permanecieron inmunes a los supuestos engaños. Lo que esta experiencia nos transmite es que a través de la irregularidad perceptiva ciertos aspectos cobran una relevancia suficiente como para evidenciar otro discurso en paralelo.



Imágenes del vídeo *Intelligence Failures* (2004) de Benjamin Gerdes

En una línea muy parecida, la obra de Benjamin Gerdes *Intelligence Failures* (2004) aísla las pausas en el discurso de George Bush de 2003 (*State of the Union Address*) donde justifica la invasión de Iraq. De un discurso de 60 minutos, prácticamente la mitad, 28 minutos, es un espacio dedicado a las pausas entre tartamudeos, a falsos comienzos y a los entusiastas aplausos de la cámara. Gerdes aísla y suma todos esos tiempos en su pieza, planteándolo como un tiempo de intervención para el espectador. Un tiempo abierto a la reacción pública ante lo que posteriormente resultaron ser justificaciones altamente dudosas por parte de este presidente para emprender la guerra contra Iraq, como las amenazas de armas de destrucción masiva y las conexiones entre el régimen iraquí y Al-Qaeda. Algo en la misma línea nos plantea *Ca Recall Election Debate*, realizado por el colectivo Language Removal Services (LRS). En él, todos los discursos del último debate de los candidatos presentados a las elecciones de California son



intervenidos, de manera que lo único que permanece en las grabaciones sonoras son los sonidos no verbales. En palabras de Language Removal Services (LRS):

Nuestro objetivo primordial era armar a los votantes de California con información importante que les ayudara a la hora de tomar su decisión. Esta elección, con sus absurdos, incluso quizás inconstitucionales, matices, nos parecía el territorio adecuado para experimentar con la nueva y todavía inexplorada tecnología.<sup>441</sup>

Tanto en el caso de Gerdes como en el de LRS, parece que el llamado lenguaje estático o eliminación de la palabra hablada, contribuye a profundizar más allá de la semántica del discurso político y hace aflorar la verdadera intención que subyace tras él. En ninguna de estas obras se nos muestra el tono que los aprosódicos se pierden, ni la estructura formal del lenguaje que los afásicos no son capaces de percibir, por lo que, en ese sentido, nos encontramos en igualdad de condiciones respecto a ellos. Gracias a piezas como la de Gerdes o LRS podemos igualmente inferir otros niveles del discurso político. Por lo que podríamos establecer que esta producción artística atiende a una metodología inversa que pretende activar los fragmentos más estáticos del lenguaje, con el propósito de alcanzar así la mayor transparencia discursiva posible.

Paradójicamente, las ‘sobras mediáticas’ de las que se componen estas obras, es decir: aquellas partes que se suprimirían en el sintético montaje de la radio o de la televisión, no sólo son aprovechadas, sino que fundamentan estas piezas por constituir la parte más sintomática del discurso. Las que serían partes ‘prescindibles’ se concatenan en la obra de estos artistas, amplificando lo imperceptible de un modo entrecortado. Puede que entonces, gracias a estas y otras medidas, se haya llegado a un punto donde, tal y como manifiesta John Baldessari, “todos estamos lo suficientemente educados como para leer entre líneas y buscar las mentiras. El presidente Bush dice algo y sabemos que realmente no lo siente así. Estamos en el punto donde no podemos interpretar literalmente más las cosas” (Baldessari en Aitken 2006: 56). Este intento por leer entre líneas contradice sin embargo el dicho latino *Populus vult decipi, ergo decipiatur* (“El pueblo quiere ser engañado, así que engañémoslo”) e intenta tomar posición políticamente.

Si hasta ahora hemos observado las prácticas artísticas de tachadura y agujereado en un plano sonoro, pasemos entonces a examinarlas dentro del plano audiovisual. Para ello, partamos de las interrupciones intrínsecas al medio filmico. Por una parte, los cineastas soviéticos como Vertov y Eisenstein destacan la importancia del corte entre los fragmentos del montaje. El primero lo relaciona con el corte semántico del plano, por lo que el público deberá reconstruirlo por medio de una elipsis. Para el segundo, el mismo corte da origen al choque entre

441 [http://www.languageremoval.com/projects/ca\\_recall.php](http://www.languageremoval.com/projects/ca_recall.php) (consultado en enero 2015).



los planos, que impacta sobre el sensorium del espectador. Kubelka discrepa del maestro Eisenstein en este sentido, y reivindica el corte entre los mismos fotogramas como verdadero punto de la colisión (Kubelka en Williams 1976). Asimismo, el espacio entre fotogramas se hace visible porque existe físicamente y compone una interrupción implícita al medio cinematográfico. La imagen, tal y como señala Thoreau Bruckner, da paso a un momento de oscuridad en el intervalo, donde se oculta y desaparece, para ser inmediatamente reemplazada por otra imagen. Este autor calcula que aproximadamente un espectador se encuentra en la oscuridad del intervalo entre-fotogramas durante el 40% de la película. Una síntesis parecida, pero materializada con la propia película fílmica, es la que realiza PAK Sheung Chuen en su obra *Inexistent Time* (2008).<sup>442</sup> En ella el intervalo deja de desapercibirse en su relación con el fotograma y se hace presente en conjunto. Como un cuerpo de piezas rotas. Como agujeros que sumados forman un abismo. Vacíos similares a los de la obra *Autofocus* (2002) de Ceal Floyer, donde la luz de un proyector de diapositivas sin imágenes se proyecta en la pared, mientras el enfoque automático lucha por definir el blanco. La imprecisión que genera la falta de imagen al dispositivo no lo disuade, sin embargo, de presentar ese vacío representativo. Igualmente desocupados se hallan los paneles publicitarios que aparecen en el vídeo de Anri Sala en *Blindfold* (2002) reflejando la luz solar o los luminosos carentes de rótulos con los que Doug Aitken elabora la serie fotográfica *The Mirror* (1998). Piezas luminosas que ejercen un impacto idéntico al que Carsten Höller imagina cuando dice que “Vivimos en una época donde esos paneles en blanco ejercen más impacto en nosotros que los anuncios. Reaccionamos” (en Aitken 2006: 216). En estos casos, la imagen vacía se alza por encima de la cacofonía de las imágenes comerciales e impacta en un audio-espectador que se extraña ante la ausencia informativa.



*Autofocus* (2002) de Ceal Floyer, *Blindfold* (2002) de Anri Sala y *The Mirror* (1998) de Doug Aitken

442 Tal y como veíamos en la página 405 de esta tesis.

Otras obras que hacen del vacío el objeto de su representación son los vídeos de Doug Aitken como *Monsoon* (1995), *Eraser* (1998) y *Diamond Sea* (1999). Todos ellos retratan lugares desiertos y sitios despoblados que dan cuenta de la interrupción de la actividad humana más cotidiana y de los rastros de una vida pasada. *Monsoon* (1995) muestra la localización en Guyana donde una secta religiosa comete un suicidio en masa en el año 1978. Las imágenes muestran los lugares de esa aniquilación a la par que se intuye un monzón al fondo que avanza. En el caso de *Eraser* (1998), la causa de la desaparición es la actividad volcánica de la isla de Montserrat, que vacía su territorio de todo rastro viviente. Por último, *Diamond Sea* muestra una zona de 75.000 km<sup>2</sup> en Namibia, un desierto al que no se tiene acceso desde 1910 a causa de la extracción de diamantes en la zona. Aitken retrata este punto ciego geográfico, presente pero inaccesible.



Imágenes de los vídeos *Monsoon* (1995), *Eraser* (1998) y *Diamond Sea* (1999) de Doug Aitken

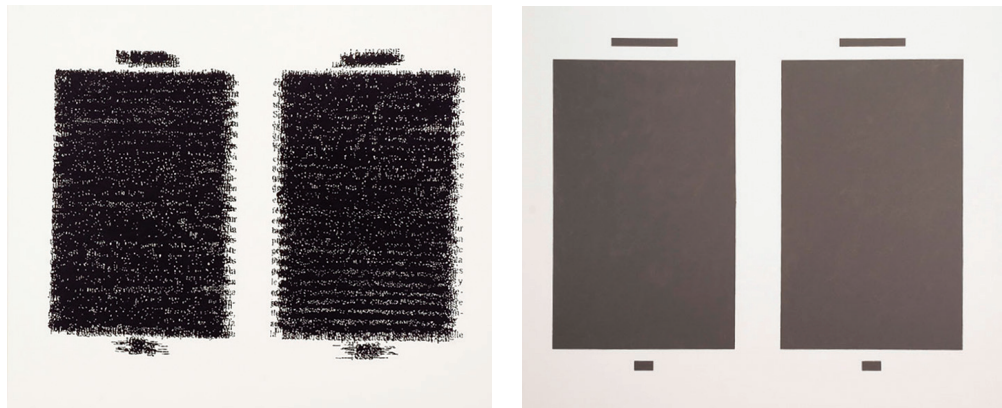
Tras estas estrategias de ‘agujereado’, pasemos ahora a la interrupción como tachadura. Este carácter se percibe claramente en obras que tienen que ver con la palabra escrita, como en las de Blanca Rego y Simón Zabell. En su serie *Apilamiento* (2008-2013), Rego nos muestra imágenes que equivalen a un cúmulo de páginas superpuestas de diferentes libros. Una de ella corresponde a la suma de las páginas de *Understanding Media* (1964) de Marshall McLuhan. En la imagen aparecen tres superficies negras que podemos interpretar como todos los encabezados de página, todos los cuerpos de texto y todos los números de página. Si, respecto a esta pieza, la autora nos señala en su web “el medio es el mensaje”, la máxima que McLuhan acuña con ese libro, podemos interpretar que el mensaje de Rego es la propia tachadura. Ese espacio negro es lo que la artista nos transmite acerca de ‘comprender los medios de comunicación’, como reza el título. Un negro sedimentario que nos está contando todo a pesar de lo ininteligible de sus palabras.



*Apilamiento (Understanding Media)* (2008-2013) de Blanca Rego

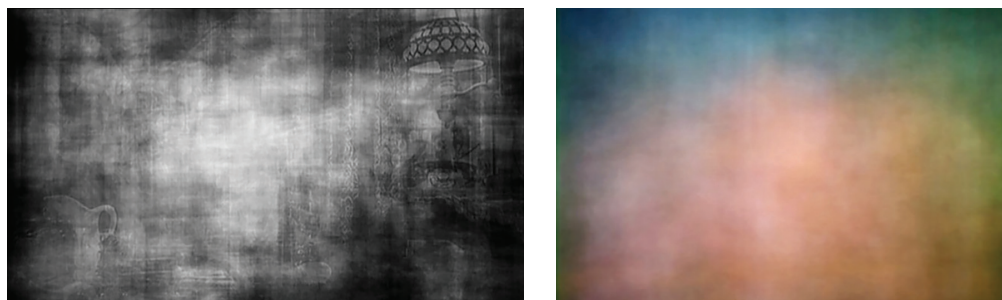
Zabell emplea una imagen similar en su proyecto expositivo *La jalousie* (2006), basado en la novela del mismo nombre, *La jalousie* (1957), de Alain Robbe-Grillet. Zabell expone una acumulación de páginas como la de Rego, aunque, esta vez, con la diferencia de ser una doble página, marcando así la referencia objetual del libro del que proceden. Además de ello, otra imagen basada en la primera aún las superficies que resultan de la superposición de signos en formas cuadrangulares grises y que a su vez marcan el encabezamiento, el cuerpo de texto y el número de página, sugiriendo una plantilla del libro. Pero leamos esta imagen teniendo en cuenta su otro proyecto *Rema* (2008), donde parece elaborar mediante cuadros esquemas de escenas típicas para una película romántica. Las pinturas que plantean de principio a fin la secuencia lógica y narrativa de la película se componen de formas sintéticas, cercanas a los pictogramas, con el objetivo de que el espectador no las relacione con ninguna película en particular. Entre sus picto-fotogramas, el título de la película, los subtítulos y los títulos de crédito adoptan formas en consonancia con la segunda imagen del libro de *La jalousie*. Óscar Alonso Molina dice en su texto sobre *Rema* que “la imagen crece *conceptistamente* en su mengua formal, hasta el punto que, a la manera de Gracián, no decir nada podría decirlo todo... O quizá, también, porque cuando no hay nada que ver es cuando puede decirse todo” (2008: 18). El borrado en *Rema* da pie a que el público imagine sus propios personajes y elabore su propia concatenación de imágenes a partir de esta “historia balbuciente, entrecortada, donde no importa tanto lo que ocurre como el sutil hecho de que acontezca visualmente” (Alonso Molina *op. cit.*: 19). Esta esquematización aporta un hilo conductor, pero también hace hueco a la propia proyección del espectador en las imágenes. De igual forma que en *Rema*, la segunda imagen de *La jalousie* se asemeja a una plantilla que, partiendo de la historia de Robbe-Grillet, en realidad nos da pie a elaborar nuestra propia historia como espectadores- lectores, aunque, en realidad, el verdadero lector de

referencia de la obra sea el mismo Zabell. Así es cómo, según Alonso Molina, en esta obra de Zabell y en sus más representativas hasta la fecha, “todo lo que querría decirse es visto, más que leído” (*op. cit.*: 17). Algo que enlazaría con la obra de Rego, asumiendo que en ambos el contenido de su obra no se lee, se ve.



*La Jalousie* (2006) de Simón Zabell

Una superposición también se hace visible, esta vez no por la acumulación de palabras, sino de imágenes, en la serie de Jim Campbell *Illuminated Averages* (2000-2001). En ella, Campbell opta por reunir en una sola imagen todos los fotogramas de una misma película o de una secuencia completa. La imagen resultante de películas como *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock y *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming aparecen como un promedio (*average*) de fotogramas, una suma densa de imágenes en las que es difícil reconocer las partes. Como en las piezas de Rego y Zabell, el fundido de sus propios elementos (fotogramas o páginas) equivale a un acto de destrucción del objeto de origen (la película o el libro) en el que sus componentes se tachan entre sí anulándose recíprocamente. Pero, por encima de eso, esto da lugar a la creación de una nueva pieza que habla por sí sola desde la interrupción de su imagen original.



Ejemplos de la serie *Illuminated Averages* (*Hitchcock's Psycho*) (2000) y (*Fleming's The Wizard of Oz*) (2001)

Otro tipo de tachadura es la que solapa una imagen con otra de naturaleza distinta. Un rasgo que presentan *Reverse Television* (1983) de Bill Viola y *Media Ecology Ads* (1982) de Antoni Muntadas, ambas destinadas a ocupar (y ‘okupar’) pausas publicitarias en la televisión. Al igual que los anuncios publicitarios, las dos obras se ubican en los espacios destinados a publicidad que separa los segmentos televisivos, pero, en su caso, con un propósito no comercial. Ni siquiera con el objetivo de difundir el nombre de su autor, ya que el único que pudo poner en práctica su obra, Viola, en principio no quiso dar a conocer que era suya, aunque finalmente la cadena de televisión sí añadiera su nombre a las imágenes. Viola presenta durante pausas de medio minuto a un individuo diferente cada vez, que mira fijamente a la cámara dentro de un entorno cotidiano, propio de un espectador televisivo más. Este reflejo de sí, del que podríamos situar como antecedente a *TV-Buddha* (1974) de Nam June Paik, permite al espectador real de la obra de Viola encontrarse consigo mismo como espectador durante esos espacios, antes comerciales. Muntadas, en cambio, no consigue el permiso de emisión para sus *Media Ecology Ads*, que pretenden romper el frenético ritmo televisivo con planos fijos de fenómenos que giran en torno a la duración: agua que cae de un grifo, una llama que se consume y el tiempo de un reloj de arena que acaba. Todos ellos hablan de la duración del tiempo acompañados de frases o conceptos. Con estas obras, los dos artistas pretenden pisar el espacio publicitario y sorprender al espectador, al tiempo que inciben otro decurso temporal en este acelerado medio. En ambos trabajos, el tiempo del espectador deja de ser un tiempo laboral (tal y como Beller lo define), en el que el público ‘paga’ con su atención las horas de programación viendo anuncios.<sup>443</sup> El de estas piezas pasa a ser un tiempo productivo, donde, por una parte, se rompe con el patrón inmersivo de la televisión y, por otra, se plantean cuestiones al espectador que poco tienen que ver con el contexto en el que se encuadran, situando así al sujeto en otro plano diferente de la imagen mediática. A este efecto, podríamos argumentar que estas obras funcionan como una especie de cura homeopática, al actuar con las mismas armas que aquello que combaten mientras aspiran a generar un efecto contrario.

---

443 De hecho, hoy existen sitios denominados Paid-to-click (PTC), que actúan de intermediarios entre los anunciantes y los consumidores, y pagan literalmente al público por ver los anuncios publicitarios que le ofrecen o leer mails.





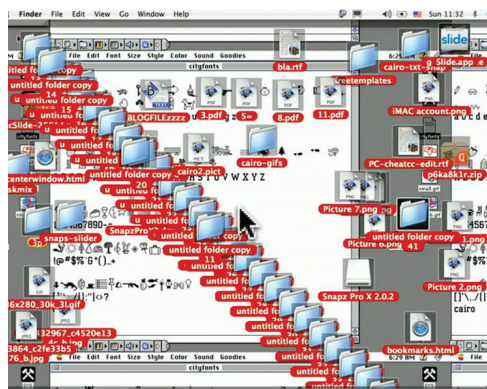
Imágenes de los vídeos *Reverse Television* (1983) de Bill Viola y *Media Ecology Ads* (1982) de Antoni Muntadas

La elección por parte de Viola y Muntadas de la publicidad no es ni mucho menos arbitraria. Hagamos cuenta de que, desde el principio, la publicidad ha supuesto un medio de interrupción para la mirada y el oído. Algo que en el plano de lo sensible se impone a toda costa y que presume de carácter fático. Benjamin sitúa el origen de esta técnica en los diarios ilustrados, cuando se refiere a que estos “comienzan a plantarle [al espectador] ante la vista postes indicadores por doquier. Sean correctos o falsos, es lo mismo. En ellas [en las vistas fotográficas] se hizo el rótulo por primera vez obligatorio” (Benjamin 2008a: 22 y 63). Con el paso del tiempo, las tácticas publicitarias han creado interrupciones cada vez más sofisticadas, siendo incluso a veces algo tan camuflado que se infiltra en nuestro mundo cotidiano sin ninguna dificultad. De una forma u otra, el paisaje actual y sus productos culturales se ven asaltados sin tregua por un insistente asedio comercial. Como antes sugeríamos, Brecht ya daba cuenta de este carácter irruptivo, tan extendido hoy, cuando escribe sus “Sátiras alemanas” para la radio. Siendo consciente de que se iban a difundir en el medio radiofónico, Brecht las sintetiza de la forma más concisa posible para que se tornen así “razonablemente invulnerables a las interrupciones” (1992: 120), dotándolas de un “valor episódico” que hiciera posible al público “engancharse” a cada momento (ibíd.). Desde la etapa moderna, el conjunto de los media, en general, tiende a reestructurar sus bloques de información dejando paso a la publicidad como visitante, aunque, en realidad, hoy podría ser considerada prácticamente como de la familia. La necesidad de destacar por encima de todo lo demás hace que el carácter fático de esas imágenes y sonidos se perfeccione constantemente y que las técnicas de la interrupción, tanto publicitarias como implícitas en el mismo diseño de los medios, se atengan a una continua reactualización, logrando así atraer artificialmente nuestra atención. Nuestra audio-visión invierte en este caso su proceso natural, pues en lugar de ejercer en principio un barrido sobre el espacio circundante, para luego focalizarse en objetos concretos, una serie de elementos asalta



nuestra percepción e impide que reparemos de primeras en el plano contextual.

Internet y el mismo medio informático se han convertido hoy en el mayor exponente de la tecnología de la interrupción. Los hipervínculos desvían sin cesar al usuario llegando incluso a perderle en una jungla de ‘redirecciones’. Hoy en día parece increíble el hecho de que, cuando la empresa Xerox presenta en Palo Alto, de la mano de Douglas Engelbart en 1968, un nuevo sistema operativo en el que diferentes ventanas permitían ejecutar distintos programas o trabajar con varios documentos a la vez; alguien lanzase la pregunta de “¿Por qué demonios iba uno a querer que le interrumpa y distraiga un *e-mail* mientras está ocupado programando?” (Engelbart citado en Carr 2011: 141). Lejos quedaba todavía el cortafuegos del ordenador (Firewall) y la invención de los diferentes softwares, más bien programas ‘niñera’ o de autoayuda (tales como Surfcontrol, Websense, Netnanny, Cybersitter etc.), que cortocircuitan el devenir errático del usuario en la web e impiden que se desvíe de su tarea primordial –llegando algunos incluso a preguntar cada diez minutos mientras está online si está postergando esas tareas– o bien, controlándole hasta el punto de cortar su conexión al llegar a un límite de tiempo prefijado. Por otra parte, otras medidas de interrupción en este medio (aunque afortunadamente mejor controladas hoy por los sistemas de bloqueo), son los *pop-ups*, que aparecen en primer plano respecto de la ventana o interface que utilizamos, y los *pop-unders*, que lo hacen en segundo o tercer plano. Aunque la interrupción de este tipo de ventanas no ha desaparecido, hoy por hoy es más común encontrarlos incluidos como *banners* en la página de Internet a la que accedamos o entre la información que consultemos. Todos estos tipos se presentan con un tamaño menor que las ventanas o páginas que interrumpen, acentuando así su carácter parasitario, y se destinan la mayoría a publicitar empresas o productos. Lo que esta publicidad parasita es nuestra atención, aquella que habríamos dirigido consciente y voluntariamente sobre algo. De ahí el carácter intermitente que adquiere a su vez lo que, de hecho, queremos mirar, pues viene a ser un plano entre otros. La pugna por nuestra atención se batirá entre todas esas ventanas y anuncios emergentes hasta que logremos dar con un bloqueador eficaz que elimine los intrusos.



Imágenes de *Error Box* (2012) de Ich bin Kong y de *My Desktop 05x10.4.7* (2007) de JODI

El proyecto de Ich bin Kong (nombre tras el que se halla Timm Schneider) *Error Box* (2012) pone de manifiesto esta faceta parasitaria usando el espacio de la publicidad, aunque, en su caso, traslada el mundo virtual a la calle. Este artista interviene grandes carteles urbanos comerciales, colocando en el centro de cada uno una ventana que comunica un error a la manera del fallo de un *software* informático.<sup>444</sup> Como un *pop-up* que advierte del fallo, *Error Box* interrumpe la misma imagen publicitaria y provoca que el anuncio pierda su eficacia comercial y pase a ser un elemento clave de su obra. En una línea similar, el vídeo de JODI *My Desktop 05x10.4.7* (2007) evidencia esa misma técnica irruptiva derivada de la informática presentando un escritorio de ordenador en el que se multiplican las pantallas exponencialmente. De forma simultánea se ofrece el uso de las tareas y se suceden todo tipo de sonidos como el que denota fallo, apertura de programa, cierre del mismo, etc. La actividad que nos presenta el vídeo consiste en pasar de una tarea a otra, de una ventana a otra sin empezar o tener opción de hacer nada en realidad. El espectador se reduce a ser el testigo de una deriva continuamente interrumpida que no llega más que a cambiar de situación. Podríamos interpretarlo como una imagen de cómo nuestra visión se encuentra continuamente siendo interpelada e involuntariamente dirigida hacia diferentes objetos, antes de ejercer un recorrido natural. Un planteamiento que expone cómo la autonomía de la atención se ve continuamente cuestionada. Reparar en la automatización de nuestra respuesta a estos estímulos digitales nos lleva a cuestionarnos el modo en el que percibimos. Nuestra mirada tiende a dejarse llevar fácilmente de la mano de aquellos elementos que se imponen ante ella. De ahí la importancia de las estrategias artísticas que, bajo la misma

444 El contenido del mensaje es el siguiente: “Este proceso ha causado aburrimiento fatal y por esta razón será suspendido permanentemente. Por favor, conserve todos sus pensamientos en progreso y reinicie su cerebro [código de error |-( 42)”.

forma irruptiva, esquivan automatizaciones y proponen otras miradas.

Las obras que han ido apareciendo a lo largo de este apartado, tanto los huecos como las tachaduras, además de los parásitos, apuestan por abrir un espacio liso, donde “el trayecto provoca la parada; una vez más, el intervalo se apodera de todo, el intervalo es sustancia” (Deleuze y Guattari 2006: 487). De este intervalo o interrupción hemos tratado de exprimir al máximo su cualidad camaleónica, aquella por la que se define como un blanco multicolor capaz de articular discursos perfectamente inteligibles desde su marginalidad.

## **2. j. El bucle como inconclusión**

En este apartado afrontaremos la interrupción como una forma de inconclusión repetida. No en el sentido de una interrupción accidental de algo que espontáneamente no continúa, sino de una interrupción programada y viciosa, que impide premeditadamente todo desenlace. Esta condena a lo inacabado gana terreno cuando en la etapa moderna se instaura el modo de producción industrial, donde la fragmentación en las etapas de la cadena destruye la fluidez y el significado del trabajo artesanal y subordina al trabajador a dedicarse a una sola parte en la manufactura total del objeto. De esta manera, “el nunca-consumar” (Benjamin 2008a: 237) y “El empezar-de-nuevo-siempre-desde-el-principio” (Benjamin *op. cit.*: 240) son formas inherentes al trabajo del obrero industrial. Benjamin habla de cómo para Joseph Joubert la existencia de aquellos trabajadores sin posibilidad de consumir nada de lo que acometieron se corresponde con un “tiempo infernal” (*op. cit.*: 240), ya que, añade nuestro autor, “el deseo cumplido es la corona reservada a la experiencia [*Erfahrung*]” (ibíd.).

Francis Alÿs trata este tipo inconclusión premeditada. Un ejemplo de ello es el vídeo *El Gringo* (2003), donde el peligroso aspecto de unos perros y su violento ladrido impiden el paso al autor, que es el que porta la cámara. En este caso, el bucle lo construye la reproducción del vídeo en *loop* en la sala de exposición, que reitera incesantemente este bloqueo del camino del artista. El audiovisual comienza a la entrada de un camino donde se da la bienvenida con un cartel (“Bienvenido a San Francisco”) y termina contrastadamente cuando, una vez confrontado con los perros, el artista deja caer la cámara al suelo. Teniendo en cuenta el origen belga del artista y el emplazamiento de la performance, Hidalgo (México), pareciera que Alÿs estuviera recreando el intento fallido de traspasar la frontera, potenciando su efecto frustrante con la repetición.

Por otra parte, la serie sobre ensayos de Alÿs, tanto los de la bailarina de *strip-tease*, como el del vehículo, presentan una compulsiva repetición por llegar a un final nunca alcanzado. Estos ensayos equivalen a la eterna repetición de un intento

frustrado. En *Ensayo 1* (1999), un VW-Beetle intenta subir una empinada cuesta de Tijuana al son de una canción: un danzón llamado ‘El péndulo’. Cuando el coche se seja caer, incapaz de avanzar más, los músicos dejan de tocar la canción. Acto seguido, estos comienzan a tocar de nuevo y el coche reemprende la marcha con un mismo final, una y otra vez. El conductor, que nunca llega al punto más alto, impone al espectador una interminable espera hasta que, finalmente, no le queda más remedio que dar por perdido el clímax esperado. Esta suspensión de la acción, que se repite a su vez en cada pieza de la serie de ensayos de Alÿs, coincide con la definición que Virilio da del suspenso como “esa especie de parada donde se detiene la acción para crear en el espectador la angustia artificial por lo que vendrá” (1998a: 67), pese a que, en su caso, venga siempre lo mismo. Pareciera en ese sentido que estos ensayos, que condenan a la acción y al mismo público a un bucle frustrante, heredaran el destino de un Sísifo condenado por los dioses. Aquél al que obligan a transportar una roca hacia lo alto de una montaña sin dejarle alcanzar nunca la cima y debiendo comenzar de nuevo sin descanso.



Imágenes de los vídeos *Ensayo 1* (1999) y *Politics of Rehearsal* (2005-2007) de Francis Alÿs

La repetida e incompleta melodía de *El péndulo* que acompaña cada intento de subida transforma en péndulo al mismo coche. Según el autor, este vaivén “induce a su conductor a entrar en un estado de pseudo-suspensión, hipnotizado por el acto repetido, expresando un estado de rendición, de paciencia o de frustrada absorción” (2004: 10). Por otro lado, Alÿs ‘educa’ al espectador a no esperar un final feliz, a no atender una resolución satisfactoria o un desenlace sorprendente. Un propósito que literaliza el título algo extenso de otro vídeo de 1996, en el que la cámara persigue a una botella de plástico por la ciudad: “Si eres un espectador típico, lo que realmente estás haciendo es esperar a que ocurra el accidente” (*If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen*). Según cuenta el mismo autor, *Ensayo 1* pretende expresar la filosofía temporal que para él tiene la sociedad de México, y la latinoamericana

en general, “que quiere permanecer en una esfera indeterminada de acción para poder funcionar, y que necesita demorar cualquier marco formal de acción para definirse a sí misma contra la imposición de la modernidad occidental” (Alÿs 2004: 10). A su vez, esta temática se convierte en tema de conversación entre Alÿs y Cuauhtémoc Medina en el vídeo *Politics of Rehearsal* (2005-2007). En cuanto a la posible doble dimensión de alguna de sus obras en ese movimiento repetido e inconcluso, Alÿs no sólo considera la faceta política que pretenda transmitir, sino que reconoce, al mismo tiempo, cómo la poética que desprenden las piezas es igual de importante. En ese último audiovisual, *Politics of Rehearsal*, nos presenta a una *stripper* que intenta desnudarse al ritmo de la música del ensayo de una cantante de ópera y un pianista, con los que comparte escenario. Una vez los tres sobre el escenario, la *stripper* se quita la ropa sólo mientras se oye la voz de la cantante. En cambio, cada vez que se equivoca o decide parar, la bailarina vuelve a ponerse la ropa. Esto produce que el desarrollo de la acción se interrumpa y retroceda constantemente sobre sus pasos.

La inconclusión en todas estas obras de Alÿs no sólo parece hablar de una espera improductiva en referencia a la obtención de resultados, sino que también cuestiona la necesidad de resolución. Benjamin hace alusión a la imposición de los tiempos de espera dentro de la modernidad cuando dice: “Cuanto más se reglamenta administrativamente la vida, tanto más necesita la gente aprender a aguardar” (2005: 143). Un tipo de espera muy similar, si no inspirada por ella, a la que Kafka refleja en *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926), donde muestra la incongruencia de la sociedad moderna. Opuesto a este aguardar que dilata la consecución de objetivos prefijados, Alÿs opta por centrarse en el tiempo de espera olvidando cualquier fin y saboreando la demora. Asimismo, parece que Alÿs espera de nosotros que finalmente no esperemos a que algo pase: ni accidente, ni resolución; que no seamos “un espectador típico”. Tan sólo que pensemos acerca de lo que estamos viendo en un momento presente y sin proyección de futuro próximo. Ese lapso de tiempo precedente al fin es considerado por Benjamin un tiempo preeminente sobre el resto. Pues, recordemos que para él “cada obra acabada es la máscara mortuoria de su intuición” (Benjamin 1995: 406). Y es que nuestro autor percibe que lo inconcluso todavía contiene “la chispa de la primera intuición” (ibíd.). De acuerdo con esto, lo pendiente por terminar resulta ser un estado más vivo o más intenso. Por esa razón, al viajar a Nápoles con Asja Lacis se queda fascinado por esta ciudad, donde “Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece estar pensada tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser ‘así y no de otra manera’ ” (Benjamin 2010a: 253). Todo ello retrata a un Benjamin feliz en estado de vacilación continua, como alguien a quien “espanta el auténtico logro de la meta” (Benjamin 2008a: 276) y que, tal y como Sontag le retrata, tiende a evitar decisiones que alteren ese estado.



Pero quizá pudiéramos realizar la lectura de la espera en un sentido distinto a la anterior inconclusión benjaminiana e interpretar que obras de Alÿs hablasen de un tipo de espera que, a pesar de todo, conserva la expectativa. En este sentido, si Benjamin recoge la cita de Hebel en la que afirma que “Aguardar constituye el forro acolchado del tedio” (2005: 145); también asegura que “El tedio es el umbral de los grandes hechos” (*op. cit.*: 131). Y es que para nuestro autor existe un modelo de la persona que aguarda que carga el tiempo de espera imaginando posibilidades por llegar, es decir, creando expectativas. Podríamos relacionar este tipo de sujeto que espera, que “carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda” (Benjamin *op. cit.*: 133) con el espectador del vídeo de *Politics of Rehearsal*. Durante su transcurso, la voz en *off* de Cuauhtémoc Medina nos cuenta que “el hecho de que la pieza sea un constante postergar, lo que hace es mostrar que lo que quiere el espectador es mantener precisamente esa excitación”.<sup>445</sup> Claudia Schaefer especula igualmente con esta idea, ya que “sólo considerando el tiempo tanto empleado (sin significado, indiferenciado) como lleno de posibilidades, esperar puede concebirse como una expectación y una afirmación esperanzadoras” (2003: 10). Es así cómo, según ella, “el ceremonial de las rutinas repetidas y repetitivas adquieren un brillo premonitorio de expectación” (Schaefer *op. cit.*: 9). El bucle de la repetición sin final se sostiene entonces como “potencial para una revelación futura” (Schaefer *op. cit.*: 10), admitiendo ser por ello una visión “tremendamente optimista” (*ibíd.*) de las cosas, aunque no imposible. Sin embargo, esta perspectiva de una espera mesiánica nada a contracorriente de la impaciencia, los plazos y las prisas que la celeridad moderna y la cultura occidental traen consigo.



Imágenes de *Untitled Street Legal* (2004) de JODI y de la instalación *Masters* (2011) de Cory Arcangel

445 Transcripción del vídeo.





Instalación de *Various Self Playing Bowling Games* (2011) de Cory Arcangel

Ciertas obras de Cory Arcangel y el grupo JODI, optan por utilizar el mundo virtual de los videojuegos como punto de partida de esta condena a lo irresoluble. Para ello, usan el bucle combinado con la noción de error, materializando con sus obras lo que en la jerga de los videojuegos se denomina ‘ciclo infinito’ (ese error por el que el juego reitera la misma acción sin salida). En *Untitled Street Legal* (2004) JODI interviene un videojuego. Como resultado, un coche no cesa de dar vueltas en círculo dentro de lo que aparenta ser una urbanización residencial en el extrarradio de una ciudad no identificada. Parece que su conductor ha perdido el control del vehículo, que sólo se mueve a base de giros completos sobre sí mismo. En el transcurso de esta deriva circular, el coche daña a los otros vehículos, destroza zonas ajardinadas, marca el suelo con oscuras manchas de neumáticos... Pero, al parecer, le es imposible avanzar de otra manera que no sea un incontrolado movimiento en círculos. Un bucle vicioso y sin resolución también se repite en las obras de Arcangel, que se transforman en un fracaso explícito. Es el caso de *Various Self Playing Bowling Games* y *Masters* (ambos del 2011), en los que el mundo de los videojuegos se confabula para que el jugador, virtual en el primero y real en el segundo, esté condenado a perder perpetuamente. *Various Self Playing Bowling Games* se despliega en una proyección panorámica, en la que 6 pantallas concatenadas presentan diferentes videojuegos de bolos, desde los años setenta a los dos mil. En ellos, los avatares repiten sin cesar intentos fallidos. Algo que también ocurre en *Masters*, sólo que, esta vez, no son los personajes del juego programados quienes cometen los fallos, sino el mismo público, que participa en un juego de golf interactivo con la consola Wii. Irremediabilmente, a pesar de lo bueno que sea el participante, su intervención nunca podrá colar una bola en el hoyo, puesto que el dispositivo se halla preprogramado para que todos los golpes fallen. Podríamos pensar que

los trabajos de Arcangel aluden a una búsqueda de lo flexible en el espectador, a una ampliación de lo elástico en el ser humano, que, al igual que el cine para Benjamin equivalía a un entrenamiento para la vida diaria, ayude al individuo sobremoderno a asumir la múltiple frustración que le acarrearán sus días. Si, según Žižek, el fracaso “precipita el colapso de la imagen que nos hacía simpáticos a nosotros mismos” (2000: 261), Arcangel pretendería desencadenar ese colapso en la pantalla y que nos planteemos la cuestión de cómo seguir a partir de ahí.

## 2. k. *En suspenso*

Dejemos ahora a un lado la repetición y diferenciamos entre dos clases de interrupciones que implican la suspensión del proceso en el que se enmarcan. Por un lado, podemos distinguir la interrupción que se corresponde con la aposiopesis, también llamada reticencia. Esta figura retórica del lenguaje deja inacabado cualquier enunciado por considerar obvio lo que continúa en la frase. La omisión se compensa con una comunicación extralingüística, de manera que el receptor adivina lo que ha quedado por decir en el mensaje sin esfuerzo. Por otro lado, existe la interrupción que conduce a una suspensión imprevista y abierta, aquella que impredeciblemente da paso a otra cosa creando suspense. En este caso, la interrupción deja abierto bien un proceso, bien una imagen.

Un ejemplo de ese segundo tipo de suspensión es la obra de Nam June Paik y Charlotte Moorman *Waiting for commercials* (alrededor de 1972). En ella se interrumpe una interpretación musical mediante pausas publicitarias. La performance de Moorman al cello, acompañada de un pianista, cesa continuamente, invadida por anuncios televisivos de productos japoneses. Estas molestas pausas para el público descuartizan la emisión y quiebran de forma constante el hilo sonoro, invadiéndolo de rostros sonrientes, botellas de coca-cola e infografías de la época. Tal es la insistencia de estas intrusiones, que, a falta de tocar una última nota, un anuncio más interrumpe el final, hasta que de nuevo aparecen Moorman y el pianista, que se sincronizan y terminan su actuación. Quizá sea ésta la mejor manera de apreciar el gesto de la performance musical, pues, tal y como Benjamin nos dice del teatro épico de Brecht: “cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto” (1990e: 44). La interrupción dibujaría así un marco para cada gesto fragmentado de la acción. Puede que, a base de particularizar las imágenes que percibimos, llegásemos a ser más conscientes de lo que estamos viendo, evitando la entrega a un flujo continuo que lo desdibuja. En este caso, *Waiting for commercials* juega con la expectativa del público por presenciar la continuación de una acción que se desarrolla episódicamente. Lo inmediato del presente se torna mirada hacia el futuro próximo, donde continuará el proceso. Un futuro anunciado aunque

incumplido, que avanza a trompicones. Para el público de esta obra el flujo de los acontecimientos se atasca y, precisamente por ello, su interrupción no deja de cogerles por sorpresa. Por otra parte, lo que Paik y Moorman están evidenciando aquí es una situación que el espectador televisivo es forzado a experimentar, quizá de forma no tan exagerada (¿o sí?), en una situación cotidiana. En este continuo postergar al que condena la intromisión publicitaria la falta de continuidad narrativa pasa a ser un mal menor para el sector televisivo, siempre y cuando mantenga su aspecto lucrativo. Esa explotación de la mirada es a la que tanto Bill Viola como Antoni Muntadas trataban de enfrentarse, al proyectar ocupar con sus obras el mismo lugar de los anuncios.



Imágenes de *Waiting for commercials* (alrededor de 1972) de Nam June Paik y Charlotte Moorman

El vídeo *16 Minutes Lost* (2000) de Phillys Baldino retrata diferentes búsquedas por parte de personas distintas. No vemos sus rostros ni tampoco sabemos lo que están buscando. Sus rastreos nos pierden: registran estanterías, libros, bolsos, etc. Cada uno en un contexto diferente y sin pistas acerca de cuál puede ser el objeto deseado. Dado este planteamiento, Baldino deja al espectador interrogándose acerca del carácter de cada búsqueda, en las que nunca se llega a hallar ningún objeto. Pero, quizá, donde mejor se aprecia esta falta de continuidad del proceso en curso es en obras como *In the Present* (1996) y *Nanocadabra* (1996). En ambas, se suceden diferentes y breves fragmentos de acciones o eventos difíciles de reconocer, que provocan cierta extrañeza en el espectador. A cada uno de ellos le sigue un prolongado monocromo que establece una suspensión en la imagen, configurando así una especie de silencio representativo. En una y en otra el blanco o negro velan la acción pero también funcionan como intervalo, puesto que dan paso a otro plano que, aunque comparta el extrañamiento de los demás, es totalmente distinto. En este caso, no se hace referencia a la misma acción como en *16 Minutes Lost*, ni existe una progresión como en *Waiting for commercials*, sino que el espectador se pasea

entre cada imagen dislocada y suspendida, sin quedarle más remedio que vivir cada plano con la misma incertidumbre. En tanto no existe un final predecible para cada imagen, la aposiopesis no tiene lugar en el monocromo silencioso que las continúa, por lo que nos hallaríamos ante una interrupción generadora de suspense. Su espectador, que ‘carga su batería’ de interrogantes y sorpresas a medida que progresa el vídeo, encaja entonces con el *flâneur* del que hablaba Benjamin, modelo de aquél que ‘carga el tiempo’ y no lo deja pasar simplemente.<sup>446</sup>



Imágenes de *16 Minutes Lost* (2000), *In the Present* (1996) y *Nanocadabra* (1996) de Philllys Baldino

En las obras de Alÿs del apartado anterior el espectador aguarda que algo pase. Ese algo está definido de antemano: que el coche supere la pendiente, que la *stripper* se desnude del todo... En cambio, las imágenes de Baldino dejan al espectador desconcertado ante la brevedad y extrañeza de lo que acaba de ver. En su caso, cada imagen simplemente va sumando comienzos sin llegar a ninguna parte. Se marchan antes de que el espectador las llegue a comprender. En este sentido, Julien Gracq define la experiencia del comienzo como “viaje”: “Se trata ante todo de alejarse [...] Son viajes muy inciertos, alejamientos tan alejados que ninguna llegada podrá jamás desmentirlos...” (Gracq citado en Augé 1998: 42). Algo que Baudelaire reivindicará como uno de los derechos fundamentales del hombre: el “derecho a marcharse”, junto al “derecho a contradecirse”.<sup>447</sup> Un viaje que implica, en principio, marcharse de casa, o del ‘sentirse en casa’, pues, tal y como nos dice Massimo Cacciari, “Sabemos que *Heim* es también siempre *Unheim*, que ninguna casa está libre de la posibilidad del exilio”(2008: 249). Tampoco lo está la mirada del espectador. La familiaridad de lo narrativo se transforma en *unheimlich* cuando Baldino suspende toda acción sin que el espectador pueda darle verdadero sentido a aquello que ha visto. Sin embargo, la artista dispone espacios entre imágenes para que tenga lugar ese tiempo para la digestión de lo percibido y la preparación ante el siguiente plano. El monocromo

<sup>446</sup> “Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo” (Benjamin 2005: 133).

<sup>447</sup> Lo hace en el prólogo titulado “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres” del libro *Histoires extraordinaires* de Edgar Allan Poe aparecido en 1856. Este prólogo acompaña trece cuentos de Poe que Baudelaire traduce al francés.

entre las imágenes actuaría así de puerta de salida, pues, según señala Thoreau Bruckner, “Que el intervalo permanezca incompleto no quiere decir tanto que está vacío como que está abierto” (2008c: 128). Al igual que Benjamin nos cuenta cómo “Gautier nos habla de los ‘espaciados’ que a Baudelaire le encantaba introducir cuando declamaba sus poemas” (2008a: 217-218), Baldino espacia sus imágenes y le suma lugares que no les pertenecen. A modo de breves intermedios, habilita un espacio para que el espectador descanse, respire y se prepare para el próximo plano. En este sentido, el sujeto que percibe la imagen se ausenta de ella gracias al blanco de *In the Present* y al negro de *Nanocadabra*. Unas ausencias similares a las picnolépticas que nos señalaba Paul Virilio: ausencias involuntarias que le llegan al sujeto afectado por esta enfermedad sin darse cuenta. Tras ellas, reemprende la actividad interrumpida por ese breve lapso de tiempo, lo cual le obliga a inventarse datos para completar el contexto en el que se hallan cuando despiertan. Al igual que el picnoléptico, el espectador de la obra de Baldino ha de recuperar el hilo de la acción remendando el agujereado tramado de las conexiones entre imágenes. Esto le invita a crear, a inventar parámetros que formen un sentido entre todo aquello que se le da a ver entre las lagunas de monocromos. Porque, nos explica Virilio, también “el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo” (1998a: 22). En el caso de Baldino, las ausencias también liberan al sujeto de la absorción narrativa y es en ese silencio donde el espectador más comienza a oírse a sí mismo. El público puede disfrutar entonces del ansiado ‘tiempo para pensar’ que echaban de menos Duhamel, Barthes y Shaviro. De esta forma, el blanco o negro en Baldino es también el camino de regreso a la imagen. Tan sólo nos deja irnos para estar a solas con ella, suspendidos en la reflexión, pero sin perdersenos nada, porque nada ocurre. Tan sólo blanco (*In the Present*) o negro (*Nanocadabra*). Podríamos interpretar estos monocromos en el mismo sentido en el que José Luis Pardo dice: “La distancia o el intervalo son la condición para que pueda, a través de mis sentidos, sentirme a mí mismo [...] Sólo gracias a ese intervalo hay para mí lugares” (2004: 159). Se trata de un breve tiempo reflexivo que acaba cuando la siguiente imagen acontece y volvemos a empezar. El entre-las-imágenes se ha extendido, en este caso, como si los breves intervalos entre fotogramas adquirieran de pronto el valor (y el tiempo) de las imágenes y expandieran un fuera de campo dentro de la misma imagen. Ese espacio es el que a Duhamel, Barthes y Shaviro les hubiera gustado tener como zona de descanso ante tal celeridad, para reposo de la imagen. Pero lo cierto es que existen otras perspectivas donde la cualidad reflexiva del cine se contempla más allá de la pausa: tal y como Deleuze sostiene



al pie del desarrollo de la teoría bergsoniana,<sup>448</sup> la instauración del cine en la sociedad genera una forma nueva de pensar. Es desde esa perspectiva desde la que Benjamin también cree en el potencial del medio cinematográfico para hacer pensar a las masas. Gracias a las películas, el flujo perceptivo se conjuga con el flujo de pensamiento. Por lo que, en ese caso, las dos partes de esta relación: tanto las imágenes como nosotros, los espectadores, *discurrimos* con la pantalla.

## 2. 1. *Instantes de lucided*

La forma de interrupción que trataremos en este apartado actúa como un fogonazo que da paso a un momento de conciencia o conocimiento. Funcionaría así a la manera del *shock* benjaminiano, al generar “conocimiento a modo de relámpago” (Benjamin 2005: 459). Situáramos, por ejemplo, este tipo de interrupción en la pieza audiovisual *Time after Time* (2003) de Anri Sala, donde destellos de luz rompen un telón de fondo tejido de penumbra y desenfoque. Sin embargo, estas iluminaciones funcionan a un doble nivel. De primeras, el plano fijo de una imagen nocturna ofrece un panorama confuso. El ruido de coches nos sitúa en una carretera en la que sólo podemos distinguir los edificios de una ciudad al fondo. Entonces, el primer *flash* de luz proveniente de los faros de los vehículos que cruzan por delante nos descubre algo más, pero es tan breve que no podemos concretarlo. Coche tras coche, destello tras destello, conseguimos vislumbrar lo que parece la figura de un caballo. El animal, paralizado en la autopista, permanece muy próximo a la barrera de protección del arcén y, cada vez que se aproxima un vehículo, se contrae por la velocidad con que le sobrepasa. Cada haz de luz hace resentirse al caballo, cuyos reflejos reaccionan replegando su pata trasera. El espectador también se resiente entonces, afectado por este espectáculo inquietante en el que no queda claro qué destino tendrá el animal. La luz nos muestra su vulnerabilidad, parece anticipar un accidente o, quizá, los mismos destellos constituyen ya el accidente dentro de la noche. Progresivamente, Sala nos hace percibir la escena que tenemos delante a base de *flashes* continuados, mediante los que podemos ir construyendo una especie de puzzle incompleto de por sí.

---

448 “¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?” (Deleuze 1984: 21).



Imágenes de *Time after Time* (2003) de Anri Sala

En la obra de Alfredo Jaar *Blow up* (1993), el artista transforma al espectador de la imagen en objeto de la misma mediante un fogonazo luminoso. La primera parte de esta instalación reconstruye un laboratorio fotográfico de blanco y negro en el que se muestra una secuencia de fotos donde un mendigo se vuelve progresivamente hacia el objetivo de la cámara. Una vez el visitante deja esa estancia, pasa a otra en la que recibe el disparo de unos *flashes* dirigidos hacia él. Ese es el momento en el que imaginariamente se da forma a una nueva foto: la del visitante siendo captado por una supuesta cámara. Así es cómo el espectador que antes miraba la primera secuencia de fotos del mendigo se convierte también en objeto de otro disparo y puede establecer una correlación entre los dos momentos. Si antes presenciaba las diferentes formas de configurar la imagen en la sala del laboratorio (pues las diferentes fotos que constituyen la secuencia tienen distintos tamaños, encuadres y tiempos de exposición), la descarga del *flash* que marcaría la nueva supuesta imagen del visitante se expone a ser manipulada de la misma manera. Ese instante de luz breve e intensa constituye el puente que transporta al espectador a la situación del anterior modelo de la imagen y da forma miméticamente al momento de su captura.



Imagen de la instalación proyecto *A Travel Without Visual Experience* (2008) de PAK Sheung Cheng

Por último, pasemos a una iluminación ejercida a voluntad del espectador, como la que tiene lugar en la parte final del proyecto *A Travel Without Visual Experience* (2008) de PAK Sheung Cheng. La exposición final de este trabajo se compone de una habitación a oscuras en la que cuelgan las fotos que el artista toma durante un viaje a Malasia, con una particularidad: decide disfrutarlo con los ojos cerrados, experimentando el lugar con el resto de sus sentidos. Fuera de la sala de exposición figura un cartel que dice “trae tu propia cámara para tomar imágenes dentro”. La única posibilidad de ver algo para el público dentro de la sala de exposición a oscuras es iluminar las paredes donde están colgadas las fotos de Cheng con su propio *flash*, o bien estar presente cuando alguien lo haga. En esta obra, al igual que en la de Sala, ver significa iluminar, pero, esta vez, implicando al público para conseguirlo. Cheng obliga al espectador a desenvolverse en este espacio oscuro, encarnando así su experiencia cegada durante el viaje, o a valerse momentáneamente de la luz para tomar referencias, a la vez que descubre el contenido del proyecto. Por lo que el *flash* de la cámara aquí resulta ser no sólo un dispositivo de visibilidad, sino también de orientación.

Sin embargo, esta última obra no es la única que se presenta a oscuras en la Bienal de Venecia de ese año (2009), ya que también *Constellation no. 3* de Chun Yun opera de una forma similar. Recordemos cómo en el apartado “Títilares” en este capítulo explicábamos que Yun compone toda una serie de constelaciones a base de luces parpadeantes procedentes de diferentes dispositivos electrónicos en modo *stand by*. No todo el público repara en que ésta es una obra sutil, que ofrece la experiencia de observar el leve parpadeo lumínico. Así sucede que, de forma accidental, los visitantes que seguramente habrían pisado la obra de Cheng, o aquellos espectadores más avezados que creyendo leer unos códigos los malinterpretaron, disparan *flashes* a discreción desactivando la obra de Yun. Las mínimas y mágicas luces multicolores desaparecen y la furtiva luz

descubre toda una serie de electrodomésticos dispersos por la sala. El público, involuntaria, o quizás voluntariamente, logra a través de la iluminación desarmar por completo la atmósfera de la obra. Es el interés del espectador por ver más de lo que le ofrecen el que le hace ir más allá de las pautas previstas y revela el armazón de la obra, donde ya no es más obra o efecto, sino que más bien parece un truco de magia desvelado. Una avidez por ver todo que también es reflejada en *Blinks* (1969) de Vito Acconci. Aquellas fotos correspondientes a los obligados parpadeos de Acconci durante su trayecto, que capturan lo que su visión perdió involuntariamente. Si Cheng en su obra hace todo lo posible por convertirse en invidente durante su experiencia en Malasia, Acconci, en cambio, resistirá hasta el límite de su visión por las calles de Nueva York. Ese límite es el que tarde o temprano impone el parpadeo, que aquí equivale a un instante perdido de la continuidad visible. Perdido como experiencia sensible pero, en este caso, recuperado técnicamente (al igual que en la obra de Cheng), pues el artista se esfuerza por fotografiar aquellos instantes que la interrupción natural de su visión elimina. Un trayecto urbano quedará trazado de forma intermitente gracias a este registro de faltas visibles. Esas fotografías suponen para Acconci la parte desapercibida de su recorrido y funcionan como testimonio de lo que se le ha ocultado durante su paseo por la ciudad.

## ***2. m. A golpes con el público***

En plena etapa moderna, Benjamin ya denuncia cómo “ahora las cosas arremeten con violencia excesiva contra la sociedad y ‘la mirada libre’ e ‘imparcial’ se ha vuelto mentira o expresión ingenua de la incompetencia” (2010a: 71-72). Así critica el impacto y la excesiva función fática del medio moderno, que varía desde la llamada de atención hasta el acoso de la mirada. Esto equivale a un abuso de la atención, a través de diferentes medios, que adquiere una cota máxima en nuestros días si tenemos en cuenta el grado masivo de su alcance y su carácter multimedia. La atención pasaría así de estar acosada a ser una esclava laboral, tal y como parece proponer Jonathan Beller. Dada la competencia audiovisual que cultiva el clima de sobreabundancia informativa, al elemento inmerso en ese medio se le hace difícil destacar, incluso sobrevivir, por lo que mayoritariamente se regirá según la ley del impacto. Mientras, en la otra parte de esta ecuación, permanece un sujeto no sólo impactado por este exceso, sino matratado por él.

Parece, en cambio, que figuras como el *flâneur*, que según Benjamin “cada segundo encuentra a la conciencia dispuesta ya para encajar su golpe” (2008a: 248), salen airoso de una situación muy difícil de manejar para la gran mayoría de los habitantes metropolitanos. Pues, a esa gran mayoría urbana la contraen los cruces peligrosos dentro del tráfico de las grandes ciudades “como si fueran

golpes emitidos por una batería, invenciones en rauda sucesión” (Benjamin *op. cit.*: 234). Sin embargo, la masa no sólo se dedica a recibir los golpes, sino que también los asesta. El mismo Baudelaire se ve obligado a combatirlos a la manera de “un luchador de esgrima” y “los golpes que reparte se destinan a abrirle camino entre la multitud” (Benjamin *op. cit.*: 220). A medida que este poeta, también *flâneur*, reacciona, golpe a golpe, ante la modernidad que habita, se va empapando del *shock* moderno. Benjamin cuenta que de la “profunda voluntad” de Baudelaire de interrumpir el curso del mundo “surgirían su violencia, su impaciencia y su ira; de ella también surgieron los intentos, renovados una y otra vez, de golpear el mundo en el corazón” (*op. cit.*: 274). Pero, mientras él se revela, otro sujeto metropolitano se impermeabiliza ante los embates de la modernidad aislando parte de su sensibilidad hacia el medio. Este ciudadano es el que dará lugar a la figura del *blasé* simmeliano.

Es ahora cuando podemos diferenciar entre dos tipos de golpes: los que condenan al maltrato, como ocurre con el *blasé*, y los que dan ganas de devolver el golpe, como en el caso de Baudelaire. La obra de Sophie Whettnall *Shadow Boxing* (2004) refleja en cierto sentido la impermeabilización sensible del *blasé*. En el vídeo, una mujer permanece de pie, prácticamente sin pestañear, ante la amenaza continua de los golpes de un boxeador que, paradójicamente, nunca llegan a tocarla. La actitud de la mujer supone un modo de defensa pasiva ante el entorno, privándose de una reacción inmediata contra aquello que le agrede o huyendo de ello por medio de su pasividad. Esta actitud retrata perfectamente la figura del hastiado en la modernidad. Sin embargo, a raíz de su aparición, ya no será tan necesario defenderse de los golpes, sino más bien de su efecto paralizante, del mismo hecho de convertirse en *blasé*.



Imagen del vídeo *Shadow Boxing* (2004) de Sophie Whettnall

Con el propósito de que el espectador se libere de su embotamiento reactivo, a lo largo de la etapa moderna se van a suceder diferentes propuestas artísticas

que comportarán una cualidad táctil. En principio, Benjamin sitúa al dadaísmo, que golpea la moral del público produciendo escándalo. La obra de arte queda transformada en un proyectil que es lanzado sobre el espectador, adquiriendo con ello una cualidad táctil que heredará el cine. Propuestas contemporáneas como la performance de Klara Lidén llamada *Paralysed* (2003) todavía siguen hoy esta línea de actuación. Por lo que podríamos considerar que el dadaísmo, además de ser aquel torpe predecesor del cine, según Benjamin, también se convierte en su sucesor, quizá también torpe. En la documentación audiovisual de *Paralysed* observamos cómo la artista sube a un vagón de metro en el que los pasajeros vuelven a casa como parte de su rutina. Pero, ante su estupefacta mirada, Lidén se desprende de parte de su ropa mientras realiza una especie de danza con la que ocupa todo tipo de rincones en el vagón. Qué cerca de esto queda la frase de Benjamin con respecto al dadaísmo cuando dice: “Sus manifestaciones garantizaban, en efecto, una vehemente distracción [*Ablenkung*] al hacer sin más de la obra de arte el centro de un escándalo completo” (2008a: 41).



Imágenes del video de la performance *Paralysed* de Klara Lidén (2003)

Tenga sentido o no retomar este tipo de tácticas artísticas, analizaremos ahora el impacto de las relacionadas con la imagen en movimiento. Como ya vimos, el cine continúa la tarea del torpe precursor dadaísta y toma el testigo de someter al público a una terapia de choque, de *shock*. Su carácter táctil reside, según Benjamin, en:

[...] el cambio de escenarios y planos que penetran a golpes [*stoßweise*] en el espectador. El cine ha liberado en consecuencia el potente efecto de *shock* físico, que el dadaísmo, por así decir, mantenía aún envuelto en lo moral, de ese espeso embalaje (Benjamin 2008a: 42).

En cuanto a su efecto sobre el espectador, Benjamin incluso llega a decir en la versión francesa del ensayo de “La obra de arte” que la obra artística adquiere una cualidad traumática en relación con su carácter percutor (*op. cit.*: 348). Una manera similar, por otra parte, a la del “auténtico anuncio” que “nos acerca las cosas a golpe de manivela, de igual modo, y posee un ritmo equivalente al de las buenas películas” (Benjamin 2010a: 71-72). Todo ello nos hace pensar, desde una perspectiva benjaminiana, que la defensa tanto contra los golpes



de la tecnificación (los peligros de muerte, los orígenes de las psicosis), como contra el hábito y la costumbre que sedan al sujeto y le inhabilitan para un estado consciente en el mundo, radica en la misma tecnología que los provoca.

Ahora bien, como venimos diciendo a lo largo de esta tesis, pese a que a veces Benjamin generalice en cuanto al cine, es necesario diferenciar diferentes tipologías que, a su vez, se corresponderán con diferentes tipos de *shock*. Diferentes sectores cinematográficos comparten el mismo objetivo de reactivar al espectador que surge a principios de siglo XX. Sin embargo, hemos de distinguir entre aquellos que comportan *shocks* “aceptables” y aquellos otros que se asocian con los “inaceptables”, como apunta Dorothée Brill (2010: 151). Entre estos últimos, se sitúan aquellos que aspiran a hacerse simplemente visibles, como el espíritu del *pop-up*, siguiendo la dinámica en espiral de ‘el *shock* por el *shock*’. Algo que nos puede recordar a la “Desmesura por desmesura” a la que se refiere Virilio (2001: 55), generada por “el acostumbamiento al choque de las imágenes y a la ausencia de peso en las palabras” (ibíd.). Puede que éste sea el tipo de *shock* que en su día Eisenstein reprocha a Pudovkin por haberse limitado a imprimir un “choque simple” (Deleuze 2004: 211), definido por una fórmula general de oposición o violencia en la imagen.

Pero, pese a que el *shock* como fórmula del exceso no deje de despertar sospechas, Claudia Schaefer lo defiende como elemento esencial de la ‘clase baja del cine’ o el paracinema, que integra subgéneros como *gore*, *splatter*, *schlock*... a los que denomina “géneros del cuerpo” (*body-genres*) (2003: 164). Todos ellos se caracterizan por mostrar una violencia más que evidente, y por ende cuestionable, en sus imágenes. Schaefer argumenta que estos “géneros cinematográficos del exceso” (ibíd.) generan un tipo de placer y respuesta en el público menos teorizada, más espasmódica y potencialmente más explosiva en un sentido social, en contraste con el cine ‘de clase alta’. Quizá un tipo de violencia “traumática”, tal y como Benjamin (2008a: 348) indica en la versión francesa del ensayo sobre “La obra de arte”. Por esa razón, Schaefer considera que su “*shock* inaceptable” (2003: 166) es capaz de ejercer la misma estética disruptiva que el considerado “aceptable” y “que tiene el potencial para abrirse paso a través del ojo distraído [del espectador] y alterar la armonía visual de consumo ininterrumpido” (Schaefer *op. cit.*: 20). Justifica así que “A menudo lo más horrible es lo que hace reaccionar, es lo que, de alguna manera, no sigue el ritmo de la ensoñación cotidiana y fuerza al sonámbulo a despertarse” (Schaefer *op. cit.*: 23). De esta manera, bajo el punto de vista de Schaefer, los *body-genres* apostarían por el exceso moral con el objetivo de invertir la dinámica del espectador pasivo y consumido en consumo, devolviéndole su capacidad de mirar a base de provocación. Virilio, en cambio, habla de que “el conformismo de la abyección nunca es más que una costumbre que el siglo XX



se ha complacido en generalizar” (*op. cit.*: 56), por lo que la ruptura que según Schaefer encarnarían estos géneros, no serían para él más que una tendencia asentada de la época. En ese sentido, Virilio también señala: “De ahí esos aullidos del arte contemporáneo para intentar hacerse *oír sin esperar*; vale decir, sin *necesitar la atención*, ni la reflexión prolongada del aficionado, en beneficio de un reflejo condicionado, de una actividad reaccionaria y simultánea” (*op. cit.*: 106). También Deleuze se manifiesta al respecto, argumentando que en el mal cine el choque se confunde “con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movедiza que se hunde en nosotros” (*op. cit.*: 210).

Hablemos ahora de esa “otra violencia” a la que se refiere Deleuze, aparte de los “*shocks* inaceptables” que, más que reactivos, parecen continuar la estela del maltrato a la que antes nos referíamos. A través de ese otro tipo de *shocks*, que podríamos considerar golpes alejados de la mera violencia explícita o del contraste simple, sería posible para el arte transgresor “amenazar la perspectiva emocionalmente distanciada con la actitud estética” (Kieran Cashell citado en Brill 2010: 13), como una forma de recuperar parte de la agencia social y política perdida. Una actitud que Benjamin ubica en el teatro épico de Brecht o en el cine-puño de Eisenstein. Para nuestro autor, en ellos radica el potencial de un arte de “tendencia correcta” (Benjamin 2009: 298-299) (aquél que sigue la línea política adecuada: la revolucionaria) con una técnica en consonancia con la época (el cine) donde radica la capacidad de activación, reacción y crítica del público para con el entorno. En esa línea, ciertos críticos, cineastas e intelectuales tratan de llevar a cabo una ‘terapia de *shock*’ a través de medios artísticos y técnicos. Lo que para García dos Santos equivale a una “politización de la percepción”, un proceso que consiste en habituar al hombre moderno “a exponerse al tratamiento de choque llevado a cabo por el cine sobre su visión del mundo y de la realidad” (García dos Santos citado en Molina 2008: 54). El tipo de artista que aplica la ‘terapia del *shock* (aceptable)’ coincide con el poeta del que Benjamin decía que “es un hombre defraudado en su experiencia, un moderno. Pero el poeta rechaza el estupefaciente con el cual los jugadores tratan de sofocar al fin esa conciencia que los ha abandonado al paso que les marca el segundero” (2008a: 241). Lo que, en palabras de Marshall McLuhan, equivaldría a la producción del “artista serio” que “es el único que puede toparse impunemente con la tecnología, sólo porque es un experto consciente de los cambios en la percepción sensorial” (2009: 43). El mismo tipo de artista cuyo *shock*, según la crítica de arte Katharine Kuh señala,<sup>449</sup> actúa en nosotros a gran escala: “nunca nos

449 Kuh aporta como ejemplos artísticos de este *shock* la imaginería del Bosco, el *Guernica* de Picasso y el *Blanco sobre blanco* de Malevich.

recuperamos de estos *shocks*, pues han re-educado literalmente nuestra visión. El arte que realmente nos llega, que se infiltra en nuestro modo de pensar no es un arte *sobre* la vida, sino que constituye una activa parte de ésta” (1965: 29).

Podríamos pensar que Benjamin identifica el cine de tendencia correcta, el que ejerce esa ‘otra violencia’, con un desfibrilador que hace volver a la vida al espectador o, más bien, le devuelve a la vida sensible. Tal y como explicaba Naomi Klein en *La doctrina del shock* (*The shock doctrine*) (2007), sólo a través del conocimiento de la experiencia del *shock*, de su comprensión, puede el hombre superarlo y reponerse. El cine, considerándolo bien como aparato o bien como determinado tipo de cine de “tendencia correcta”, no sólo entrena al público mostrándole los entresijos de la vida moderna como *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov. También le somete a situaciones sádicas y masoquistas en la línea defendida por Schaefer, aunque nunca de manera tan explícita como el cine que esta autora defiende. Adorno y Horkheimer señalarían que este hecho pretende habituar al espectador a ser un objeto de violencia:

El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos. El placer en la violencia que se hace al personaje se convierte en violencia contra el espectador (2005: 183).

Sin embargo, Benjamin postula que esto no sucede para acostumbrar a ello al espectador, sino que ciertas películas, como las de Chaplin y animaciones de Mickey Mouse, sirven para facilitar la comprensión del *shock*. Esas “acumulaciones de grotescos acontecimientos” presentes en el cine suponen para él “un drástico indicio de los peligros con que amenazan a la humanidad las represiones que la civilización lleva consigo” (Benjamin 2008: 39). Su percepción, a modo de entrenamiento, ayuda al hombre, bajo el punto de vista de nuestro autor, a superar el estado de alienación técnica en el que se encuentra inmerso.

Quizá por ello podamos leer de nuevo la obra de Whettnall y distinguir en la mujer contra la que atentan los golpes una actitud por la que controla sus propias reacciones, como fruto de una resistencia ante la agresión. Por otra parte, en los puñetazos al aire del boxeador se percibe un ritmo que acompasa al de la imagen mediática, que “a golpes”, como diría Benjamin (2008a: 42) del cine, se ajusta a la misma cadencia de la vida moderna. La proyección de Patrick Laffont *Punch Screen* (2009) visibiliza esos golpes fílmicos mediante una serie de puñetazos consecutivos asestados tras una tela blanca. Una pantalla cuya blancura podría representar el conjunto de ‘todas las imágenes’ a la manera de una síntesis cromática aditiva<sup>450</sup> y que al tiempo evidencia los empujones que se esconden

450 Ejemplo de una suma de imágenes cinematográficas serían las fotografías que Hiroshi Sugimoto realiza de proyecciones en cines cerrados y al aire libre –*Movie Theatres* y *Drive-in Theaters*–.

tras las imágenes cinematográficas. Este ritmo marca el pulso de la proyección, la hace palpar de modo que parece estar viva, como el cine, a base de golpes.

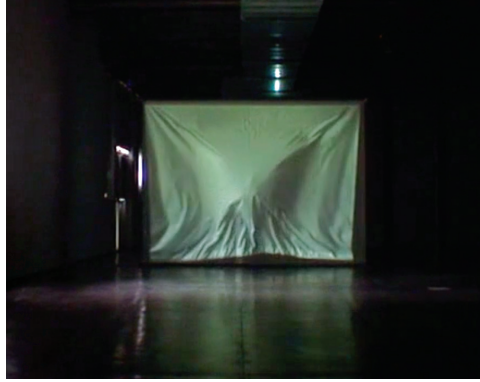


Imagen de la instalación de vídeo *Punch Screen* (2009) de Patrick Laffont

En una entrevista con Jonas Mekas, Kubelka expresa su admiración por la expresión inglesa *to hit the screen* (“golpear la pantalla”). Pues, según él, “golpear la pantalla es lo que hacen los fotogramas” (Kubelka 2000: 291). Una postura que contraría el planteamiento del cine-puño de Eisenstein, para el que el golpe residía entre los planos, pero que igualmente es susceptible de interpretarse en *Punch Screen*. Su autor, Laffont, en un texto sobre la obra escribe que ésta “encaja [los golpes, se entiende]/ como nosotros encajamos”.<sup>451</sup> Una sincronía entre pantalla y espectador que puede encontrar su explicación cuando Beller se refiere a cómo

[...] nuestra mirada de participaciones en el festival omnipresente de la tecnología está [...] involucrada en perpetuar la compatibilidad de nuestros *sensoriums* con los métodos de interpelación predominantes. Estas interpelaciones nos alcanzan no sólo llamándonos a la identificación en el sentido althusseriano sino convocándonos a ritmos, a deseos, a afectos (Beller 1994: 31).

De acuerdo con ello, queda claro que las intenciones por las que las “buenas películas” debían seguir el ritmo del “auténtico anuncio” (Benjamin 2010a: 71-72) era la de una cuestión mimética en un entorno que estaba modificando el sistema perceptivo del hombre. Son transformaciones no sólo económicas, políticas y sociales las que la modernidad ha traído con ella, ni siquiera sólo psíquicas. Sino que también ha generado, según Beller, una transformación orgánica canalizada, entre otros, a través de la práctica visual. Una afirmación no

<sup>451</sup> El texto completo es el siguiente: “Es violento/Es la expresión de la violencia/Es la expresión de la violencia en imagen/ Es la expresión de la imagen de la violencia sobre su mismo soporte/no rompe/no se mueve/ encaja [los golpes, se entiende]/ como nosotros encajamos [*comme on encaisse*].” Estas palabras aparecen en el folleto informativo de la exposición en el centro 104, Établissement Artistique de la Ville de Paris, que tuvo lugar del 11 al 31 de diciembre de 2010.

muy lejana a la que Benjamin hace cuando se refiere a que “La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más que urgente necesidad de estímulos” (2008a: 234). El cine es para él un arte que late al ritmo de la sociedad moderna, formando parte del *Zeitgeist*. La cualidad táctil de sus imágenes, lejos de suponer caricias, descarga una gran cantidad de energía en el espectador manifestándose en forma de *shock*. Esto significa que las imágenes tocan al espectador, le llegan o le sacuden para que, a través de una conexión con su propia experiencia, pueda despertar.

Sea a través del choque entre los planos del montaje (Eisenstein, Benjamin) o la colisión entre imágenes (Kubelka) o de los elementos dentro del propio fotograma (Barthes<sup>452</sup>), la imagen en movimiento es capaz de propinar un golpe al espectador ‘en todo el inconsciente’ que le hace liberar un espacio particular dentro de la película. Este mundo otro liberado, propio de cada espectador, incrusta un espacio liso a la manera de Deleuze y Guattari dentro del espacio estriado filmico. Tanto el *shock* cinematográfico en su papel de golpe, como el inconsciente revelado en el público, constituyen parte del espacio liso correspondiente a un “espacio intensivo” (Deleuze y Guattari 2006: 487) y de “cualidades táctiles” (ibíd.). Este lugar

[...] está formado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. [...] los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas (Deleuze y Guattari 2006: 487).

Si, para Benjamin, las obras dadaístas equivalen a proyectiles y las películas, o determinadas películas, “penetran a golpes [*stoßweise*] en el espectador” (2008a: 40- 42); obras como las del Structural Film, y en concreto las del Flicker Film, le ametrallan en su asiento. El ritmo frenético de los fotogramas del *flicker* descubre al público en medio de una detonación. Algo que Sharits ya tenía en cuenta cuando respecto a *Ray Gun Virus* señala que “el proyector es una pistola audiovisual” y “la pantalla retinal el blanco” (Sharits citado en Wees 1992: 151). Al igual que para Benjamin el cine supone “una voladura terapéutica de nuestro inconsciente” (*op. cit.*: 39), el objetivo de esta obra para Sharits supone “el asesinato temporal de la conciencia normativa del espectador” (Sharits citado en Wees 1992: 151). El *shock* tanto en el Flicker Film de los primeros estructuralistas (Kubelka, Conrad, Sharits) como en el de posestructuralistas como Jacobs y Snow, agita al espectador a base de fotogramas. Philippe-Alain Michaud sostiene que este carácter hace convivir “de un lado la violencia, la angustia, la autodestrucción, y del otro, el acuerdo y la fusión” (2006: 129). Un *flicker* cuya violencia también se muestra figurativamente en la obra de Sharits con fotogramas en los

452 En *Lo obvio y lo obtuso* Barthes también señala cómo Eisenstein cambia de opinión y pasa de considerar como elemento de peso en el cine el choque entre planos al elemento dentro del plano.

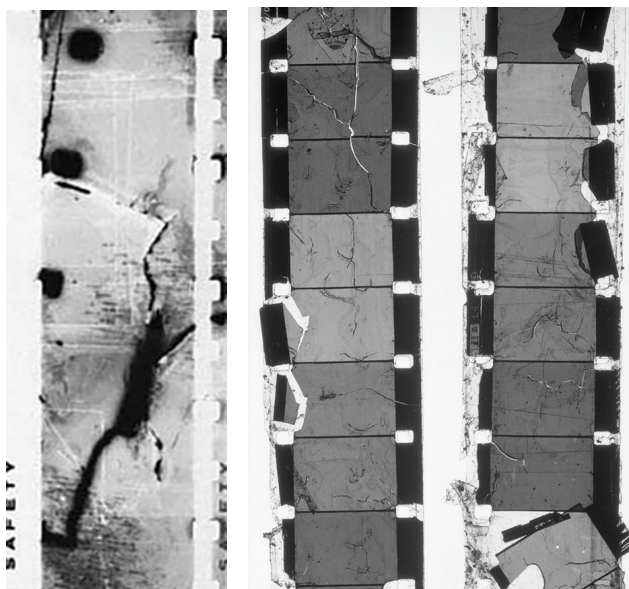
que una persona amenaza con cortarse la lengua con unas tijeras o cuya cara es arañada por otra mano (*T,O,U,C,H,I,N,G*), en los que el autor se apunta a la sien con un arma (*Piece Mandala/End War*), con imágenes explícitamente sexuales (*Piece Mandala/End War*) o que exponen un ataque epiléptico (*Epileptic Seizure Comparison*), entre tantos otros. Pero además, no olvidemos que el sonido del cine estructuralista, atronador a veces, repicante y ‘chocante’ otras, contribuye al mismo carácter percutor de la imagen. Se configura así un lenguaje de violencia puntualmente administrada entre el resto de imágenes que quiebra su sentido. En este caso, podría considerarse que tanto la violenta interrupción de la imagen como el vacío monocromo a modo de intervalo son los que asestan el golpe.



Fotogramas de *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), *Piece Mandala/End War* (1966) y *Epileptic Seizure Comparison* (1976) de Paul Sharits

Pero esto no acaba ahí, sino que existen autores que literalmente la emprenden a golpes contra el cine como Tony Conrad con *4-X Attack* (1972), quien relata cómo martillea una película sin exponer, tras lo que emplea tres semanas recomponiéndola de nuevo. Paul Sharits también empleará un procedimiento similar (esta vez sobre una película compuesta de sus monocromos cromáticos) en *Damaged Film Loop*, después titulada *The Forgetting of Impressions and Intentions* (1973-4). Ambas comparten el hecho de que el artista acomete con violencia contra la misma materialidad fílmica de la película.





Fotogramas de *4-X Attack* (1972) de Tony Conrad y *The Forgetting of Impressions and Intentions*, (1973-4) de Paul Sharits

De tal manera, el Flicker Film acogería golpes performáticos (como en estos dos últimos casos), figurativos (como en las imágenes de *T,O,U,C,H,I,N,G* y *Piece Mandala/End War* de Sharits) y/o conceptuales (como en los monocromos de *Ray Gun Virus* de Sharits o en *Arnulf Rainer* de Kubelka). Estos impactos no se limitan a pasar ante los ojos del espectador, sino que se descargan en sus *sensoriums*, tal y como las imágenes de Marclay en *Crossfire* (2007) descargan su munición sobre un público que se convierte en la víctima de un fuego cruzado ficticio entre personajes de diferentes películas proyectados sobre cada pared de la sala.

Sin embargo, hemos de reparar en que no sólo la imagen tiene el privilegio de bombardear al espectador, sino que el texto cumple una función similar en obras como *33 Questions Per Minute* (2001-2002) de Rafael Lozano Hemmer. En esta pieza, una batería continua de preguntas interpela sin descanso ni tiempo para pensar al espectador-lector. Un dispositivo, el de Hemmer, que no deja de evocar a los clásicos rótulos de truisms de los setenta de Jenny Holzer, deudores, a su vez, de la estética publicitaria. Estas frases carentes de contexto, únicamente hiladas por su carácter de impacto, asaltan al ciudadano metropolitano de la época. Y ya no frases sino palabras son lo que aparece, una por cada fotograma, en *Word Movie* (1966) de Sharits, de la que Regina Cornwell decía que “literalizaba” (1971: 62) el efecto *flicker*. Breitz, por su parte, ‘apalea’ al visitante con los insistentes monosílabos de su *Babel Series* (1999), repitiéndose en un bucle infinito.



Ninguna de estas obras concede fácilmente un respiro al espectador. Su violencia, más o menos manifiesta, se descarga sobre el público, aunque en realidad no se dirija contra él sino contra la ilusión de la imagen de ficción, contra la falta de reacción y el hábito perceptivo. A lo que realmente apuntan esos golpes es a que el espectador descargue su inconsciente en la obra, siempre y cuando, tal y como Benjamin proponía, “Todos los golpes decisivos” se den “con la mano izquierda” (2010a: 30). En ese sentido, cuerpo y mente se estrechan indisolublemente en un tipo de experiencia artística de la que Olafur Eliasson recalca la importancia de “poner el cerebro en el cuerpo y el cuerpo en el cerebro” (Eliasson en Aitken 2006: 116).



Imagen de la videoinstalación *Crossfire* (2007) de Christian Marclay



## CONCLUSIONES

Las diferentes formas perceptivas susceptibles de ser definidas como atención y distracción no pueden ser entendidas en una relación binaria de opuestos, ni como formas pertenecientes exclusivamente al ámbito perceptivo. Por una parte, estados atentos y distraídos se entrecruzan en el contexto de la abstracción, por lo que es posible confundirlos como el mismo concepto. Por otra, la distracción que existe aparte de la abstracción se interpreta como una desviación de la atención, por lo que ésta última aparece como un elemento constitutivo de su supuesto contrario.

Más allá de su naturaleza perceptiva, hemos de asumir la atención y la distracción como ámbitos presentes también a una escala social y política. Las lecturas que se han venido haciendo tradicionalmente de este binomio por una parte colocan a la atención como aquel detonador de la concentración, la reflexión y la voluntad. Por otra, la distracción venía siendo entendida como una pura dispersión que, alimentándose de lo superfluo o inadecuado, suspendía o inhabilitaba al ciudadano para desarrollar esas mismas facultades a las que la atención daba lugar. Sin embargo, Benjamin será uno de los primeros en invertir estas posiciones, argumentando que, dentro de la recepción del arte, la distracción supone una vía hacia el “autoconocimiento de sí”, hacia la toma de conciencia. De esta manera, Benjamin asumirá la contemplación, y por ende la atención, como una absorción que envuelve al espectador de la obra de arte y le aísla de todo aquello que no procede directamente de ella. En cambio, concebirá la distracción como aquello que posibilita un contacto con la experiencia pasada del espectador gracias a la descarga del *shock* presente en la película cinematográfica. Dadas esas aperturas en la imagen que abren paso al mundo propio del espectador, la experiencia del cine combinará dialécticamente pasado, en términos de la memoria del público, y presente, en forma de proyección de imágenes fílmicas. Una suma de elementos con los que configurar maneras de reflexionar sobre la propia situación del público y de imaginar las posibilidades a su alcance. De acuerdo con esto, Benjamin invierte completamente la anterior categorización, que también él sostiene hasta entonces. Aquella que, por una parte, señalaba la distracción como un efecto narcotizante de las atracciones desplegadas por las manifestaciones artísticas o la mercancía; y la que, por otra parte, definía la atención como aquel elemento que canalizaba un reencuentro con la conciencia y la voluntad. Sin embargo, esta inversión no resulta ser simétrica, pues contiene matices distintos a la anterior relación.

Dentro del contexto de la obra de arte, y en especial la cinematográfica, la distracción para Benjamin alberga en sí una atención intermitente provocada por el *shock*, que despertaría actitudes como la reflexión, la reacción y la agencia política desde el plano de la subjetividad. Pero esto no es posible con todas las imágenes

del cine, ya que cierta producción cinematográfica (de la que es ejemplo paradigmático el cine hollywoodiense) continúa cultivando el otro tipo de relación atención-distracción, definiéndose como un cine que despliega sus encantos sobre el espectador y que se guía por la figura del héroe basado en patrones aristotélicos. Esto lo identifica como un cine de absorción que se corresponde precisamente con el patrón según el que Benjamin describía la obra pictórica, ese arte aurático. De todo ello deducimos que los dos planteamientos que oponen atención y distracción de una manera invertida entre sí pueden darse en los mismos ámbitos artísticos.

Partiendo de este precedente benjaminiano, es necesario comprender muy bien de qué hablamos cuando nos referimos a la distracción, pues su definición es tan amplia como variable, llegando incluso a identificarse con su supuesto contrario, la atención, dependiendo del contexto en el que se interprete. La distracción benjaminiana de la que surge nuestra investigación se empapa de los postulados del teatro de Brecht que defienden la interrupción del curso de la pieza, del distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) siempre presente entre público y obra. La clave de la distracción benjaminiana para participar de esas mismas cualidades será el *shock*: un elemento que habilitará la fuga del espectador hacia ámbitos más propios. Este factor alterará la recepción cinematográfica y la entremezclará con la experiencia subjetiva del público. Benjamin viene a decir que al ser permeada la obra de arte por la subjetividad del receptor, el conjunto del público —la masa y, en concreto, la masa obrera— se ve capacitado para, gracias a una toma de distancia respecto a la obra de arte, adoptar una toma de posición social y política. Sin embargo, esto es posible a través de la transgresión de esa distancia cultural que antes imponía el arte aurático encarnado por las disciplinas más tradicionales, en especial por la pintura. Benjamin concibe la pérdida de valores absolutos de la obra de arte así como la toma de contacto con ella a través de la cualidad táctil propia del *shock*. Aquella gracias a la que el espectador se siente ‘tocado’ por la obra de arte. El *shock* se erige así como un elemento ambiguo que, por una parte, implica una distancia temporal entre la memoria y el momento presente del espectador, que evita la absorción exclusiva dentro de la obra; y, por otra, ofrece un contacto puntual que le invita a ‘apropiarse de la obra de arte’.

La tan denostada distracción es definida como una pandemia perceptiva a razón de las actuales patologías descritas como ‘trastorno por déficit de atención’ (TDA) y ‘trastorno por hiperactividad y déficit de atención’ (THDA), además de una generalizada falta de concentración achacada a las nuevas propiedades de las tecnologías electrónicas. Por una parte, en esta tesis planteamos la hipótesis de que esta alteración sea un estadio localizado en la etapa digital de un cambio cuyo origen se remonte a los inicios de la modernidad. Por lo que, a la hora de indagar acerca de la raíz de esta situación, no seríamos tan partidarios de

señalar al desarrollo de las nuevas tecnologías como culpable de ello, es decir, al ámbito externo al receptor; como de reconocer sus orígenes en una herencia moderna que viene adaptando el sistema perceptivo y comportamental de los ciudadanos y, además, transformando su sensibilidad. Desde esa perspectiva, la distracción equivaldría a la traducción de una nueva concepción temporal, experiencial, estética, económica y política del mundo. Lo cual no quiere decir que en todos esos planos la distracción suponga un aspecto favorable para la gente. Pero, si convenimos en que este estado deriva de un período adaptativo, parece evidente que será dentro de un escenario en el que quedan ya disueltas las calificaciones adscritas a la atención y a la distracción (como conveniente la primera y perjudicial la segunda) donde haya que decantarse por una u otra.

Si esta adaptación perceptiva derivada de la modernidad repercute directamente en la experiencia del mundo del ciudadano, lo hará, por ende, en la producción de los artistas de su tiempo. Es aquí donde la obra de arte ofrece la oportunidad de superar los escollos planteados por el giro perceptivo moderno. Esa alternativa es la mimesis, que en Benjamin se revela como una estrategia del individuo moderno para integrar el mundo circundante, aquél que no le pertenece y que sin embargo le gobierna. El planteamiento estético que opera en este caso no es aquél que actúa como coraza que defiende al individuo —a modo de conciencia— ante las inclemencias del medio, sino el que lucha con las mismas armas con las que le agreden. Ciertos artistas, haciendo uso de esa misma táctica intentarán plantear claves con las que recuperar dentro de la deriva tecnológica la posición de un espectador-consumidor cuyos sentidos se explotan capitalísticamente. Esta investigación asume la interrupción dentro del contexto artístico como parte de esa mimesis moderna, posmoderna y digital. Dentro del complejo universo que encierra, la interrupción nos muestra casos en los que la ruptura que ocasiona da lugar a una producción de subjetividad que hace frente a esa otra producción desplegada e impuesta mediática, económica y políticamente. Si Bertolt Brecht exponía en la primera mitad del siglo XX que la insoportable atomización de la vida exigía “acciones integradoras”, también argumenta que la única defensa posible es empatizar con aquellas acciones que causan nuestras debilidades. Esto enlaza con el concepto de inervación en Benjamin por el que el ciudadano traslada miméticamente aquél *shock* desestructurante que recibe de su entorno a un plano donde lo integra productivamente como parte de su personalidad moderna. Es en ese mismo sentido en el que exponemos la producción disruptiva del arte desde mediados del siglo XX: mientras, por una parte, asumen la desestructuración de la materia sensible y la sobreexposición mediática a la que se ve sometido el hombre actual; por otra, también equivalen al antídoto susceptible de ser aplicado ante esa disfunción y sobreabundancia.

Lo que aquí hemos planteado es la interrupción como una forma (con un amplio rango de variación) presente en el arte contemporáneo, no por ello reduciendo su planteamiento a patrones formalistas, sino tratándola desde la perspectiva del materialismo dialéctico, atravesando así diversos planos de sentido. Por una parte, consideraríamos las (audio-)imágenes interrumpidas en su materialidad capaces de destilar pensamiento; pero, por otra, pensamos que estas mismas obras se plantean como interruptoras de una experiencia tanto de la imagen mediática como de la artística en su sentido más normativizado. La interrupción abre otros campos de acción en relación a la imagen, al tiempo que aleja al espectador de una imagen interesada, previsible y regular dentro de un contexto artístico y mediático. Y lo hace planteando la disolución de esta última –sea de la manera que sea– como hecho artístico, abriendo espacios dentro de ella, *utilizándola*. Con el compendio de obras artísticas contemporáneas que hemos tratado en el último capítulo pretendemos hacer visible un modo de hacer del arte que utiliza la interrupción como gramática. Asimismo, también mostrar los pliegues que tienen lugar cuando esta alternativa se transforma en una estética superficial que barre con todo impulso transformador y productivo.

El *shock* que Benjamin describe en “La obra de arte”, aquél que se desplegaba entre plano y plano del montaje, supone para nosotros la interrupción que actúa como precedente de nuestra estela de obras disruptivas. Ese *shock* que hace surgir la dialéctica entre tiempos y planos distanciados entre sí, ese *shock* que produce una descarga de imágenes en el espectador permitiendo una nueva actitud ante la obra de arte. A través de él, Benjamin creía en la posibilidad de restaurar esa pérdida de experiencia derivada de la modernidad. Por ello promueve el uso de un arte técnico capaz de restituirla a base de infundir memoria involuntaria, asombro y reflexión. Si Baudelaire consideraba la multitud en las calles un depósito de energía, las imágenes portadoras del *shock* harán las veces de ese depósito para el espectador. La interrupción que nos interesa es aquella que funciona como interruptor: arrojando luz allí donde no había o inundando de oscuridad allí donde imperaba un régimen de luz. Es esa otra forma de ver la imagen y, al mismo tiempo, de hacer imagen la que abre una distancia entre el espectador y ella. En este espacio lleno de incertidumbres al público se le invita a reaccionar, a crear sentidos, a posicionarse ante la imagen: se le hace sitio. Por lo que aquella distancia resulta en realidad ser un atajo que llega hasta la propia conciencia del espectador. El *shock* que nuestra interrupción despliega actúa como un desfibrilador que devuelve al público su noción de sí y se opone radicalmente a aquél *shock* que drena sus verdaderos intereses imponiendo un consumo capitalista de imágenes. Un consumo de vivencias en línea en forma de *electroshocks*.



Sin embargo, aquellas tendencias artísticas que interrogan la imagen por medio de la interrupción son susceptibles de dejar de ser efectivas por el uso que ciertos artistas y sectores del mercado hacen de ellas. Su repetición como mera estética disruptiva anula el potencial desplegado por las primeras y su interrupción es empleada como señuelo de una nueva moda. La diferencia es que mientras la estética disruptiva sólo actúa a un nivel superficial y busca consumidores creando piezas bajo una forma de novedad y ruptura, la interrupción artística busca desinteresadamente abrir camino. Y lo hace habilitando espacios para el cuestionamiento y evitando dirigir al público hacia cualquier objetivo prefijado. Lo que esta interrupción pretende es perder deliberadamente al espectador en la imagen para que pueda trazar por sí mismo un camino dentro de ella.

Si ya Duhamel se quejaba de que la rapidez de las imágenes del cine no dejaba el tiempo necesario para pensar —eso sí, pensar a la manera de la absorción ejercida por la imagen fija de la pintura—, la deficiencia en la imagen, en relación a una imagen normativa, va a marcar una cualidad esencial en el tipo de imagen interrumpida. La experiencia de una imagen deficiente en estos términos revela una irregularidad perceptiva en la que ciertos aspectos cobran la relevancia suficiente como para construir otro discurso en la imagen. Por esa razón asumimos que ciertas enfermedades propiamente modernas, como la neurastenia, además de otras relacionadas con la percepción que hemos considerado, pueden ser susceptibles de aportar productivamente nuevas perspectivas desde las que el arte contemporáneo re-crea la imagen. En ese caso, la insuficiencia o la deficiencia pueden equivaler a propuestas, más o menos radicales, de otros modos de pensar la imagen, al margen de aquella que nos vemos obligados a ingerir como consumidores. De ahí que podamos considerar dichas insuficiencia y deficiencia como resistencia.

En la interrupción la imagen se substraе, se le resta materia y/o temporalidad y se desplaza hacia un grado cero en medio de seguramente la mayor cota histórica en términos de sobreabundancia audiovisual. En todo ello existe una búsqueda de lo particular entre el exceso y lo mediatizado, la recuperación de un lenguaje propio para los productores y de una experiencia particular para el público. Puede que esta sea la razón por la que anteriores tendencias como la del Flicker Film y el cine estructuralista parezcan surgir de nuevo hoy interrogando ‘entre bastidores’ a una producción cinematográfica en la cúspide de su potencial como imagen.



## ANEXO: LISTA DE LOS TÉRMINOS SELECCIONADOS EN EL CONJUNTO DE LA OBRA Y LA CORRESPONDENCIA DE WALTER BENJAMIN<sup>453</sup>

### 1. La distracción en el ensayo de “La obra de arte”

#### *Zerstreuung*

- 1) “18. Taktile und optische Rezeption”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Erste Fassung” (1990b: 464-466).
- 2) “XVIII”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, “Nachträge” (1992a: 380-381).
- 3) “XVIII”, en “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, “Anhang” (1990b: 734-736).
- 4) “XV”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Dritte Fassung” (1990b: 503-505).
- 5) “Vorläufige Thesen”, en “Anmerkungen zu Seite 431-508 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technologischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung]”, en “Anmerkungen der Herausgeber” (1990c: 1039).
- 6) “Vorläufige Thesen”, “Anmerkungen zu Seite 431-508 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technologischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung]”, “Anmerkungen der Herausgeber” (1990c: 1041).
- 7) “Variante des Abschnitts <18> aus der ‘Erste Fassung’”, en “Anmerkungen zu Seite 431-508 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technologischen Reproduzierbarkeit]” (1990c: 1043-1044).
- 8) “Anmerkungen zu Seite 431-508 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technologischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung]”, en “Anmerkungen der Herausgeber” (1990c: 1049).
- 9) “Theorie der Zerstreuung”, en “Anmerkungen zu Seite 350-384 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite

453 El orden de aparición es el mismo que sigue la recopilación de las obras completas en alemán de la editorial Suhrkamp. En el estudio de estos ejemplos en la tesis hemos alterado puntualmente este orden bien por la conveniencia de comparar textos concretos o bien por suprimir repeticiones innecesarias.

Fassung]”, en “Anmerkungen des Herausgebers”, “Nachträge” (1992b: 678-679).

### *Ablenkung*

- 1) “17. Dadaismus”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Erste Fassung” (1990b: 462-464).
- 2) “XVII”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, “Nachträge” (1992a: 378-380).
- 3) “XVII”, en “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, “Anhang” (1990b: 732-734).
- 4) “XIV”, en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Dritte Fassung” (1990b: 500-503).
- 5) “Anmerkungen zu Seite 431-469 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technologischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung]” (1990c: 1054).

### *Distraction*

- 1) “XVII”, en “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (1990b: 732-734).
- 2) “XVIII”, en “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (1990b: 734-736).

## **2. La distracción en el resto de producción aparte del ensayo de “La obra de arte” (*Gesammelte Schriften*)**

### *Zerstreuung*<sup>454</sup>

- 1) “Aufteilung und Zerstreuung im Begriff”, en “Erkenntniskritische Vorrede”, “Ursprung des deutschen Trauerpiels” (1990a: 212).
- 2) “Allegorische Zerstückelung”, en “Allegorie und Trauerspiel”, “Ursprung des deutschen Trauerpiels” (1990a: 361-362).
- 3) “Allegorische Zerstückelung”, en “Allegorie und Trauerspiel”, “Ursprung des deutschen Trauerpiels”, (1990a: 364-365).

---

454 Aparte de los textos que aquí trataremos, existen otros que también incluyen el término *Zerstreuung*, pero que sin embargo obviaremos, por ser citas de otros autores que Benjamin no hace especialmente suyas.

- 4) "Anmerkungen zu Seite 203-240 [Ursprung des deutschen Trauerspiels]" (1990c: 874-875).
- 5) "Der Autor als Produzent", en "Vorträge und Reden" (1989a: 695).
- 6) "Linke Melancholie", en "Kritiken und Rezensionen. 1931" (1989d: 280-281).
- 7) "Der Autor als Produzent [Vorträge und Reden]" (1989a: 697).
- 8) "Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungssarbeit [Kulturpolitische Artikel und Aufsätze]" (1989b: 775-776).
- 9) "Goethe", en "Enzyklopädieartikel" (1989b: 723).
- 10) "Feuergeiz-Saga (1)", en "Kritiken und Rezensionen. 1928" (1989d: 146-147).
- 11) "Ein Außenseiter macht sich bemerkbar", en "Kritiken und Rezensionen. 1930" (1989d: 223-224).
- 12) "F[élix] Armand et R[ené] Maublanc, Fourier. 2 Bde. Paris Editions Sociales Internacionales 1937. 264 S., 264 S.", en "Kritiken und Rezensionen. 1937" (1989d: 509).
- 13) "Ein deutsches Institut freier Forschung", en "Kritiken und Rezensionen. 1938" (1989d: 518).
- 14) "Richard Höningwald, Philosophie und Sprache", en "Kritiken und Rezensionen. 1939/1940", (1989d: 565).
- 15) "Pariser Tagebuch", en "Berichte" (1991a: 571-572).
- 16) "Die Fahrt der Mascotte" en "Geschichten und Novellistisches" (1991b: 739- 740).
- 17) "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", en "III. Grandville oder die Weltausstellungen", "Exposés" (1991a: 50-51).
- 18) "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", en "Baudelaire oder die Straßen von Paris", "Exposés" (1996a: 56).
- 19) "D 3 a, 4", en "D. Die Langeweile, ewige Wiederkehr" (1996a: 165).
- 20) "H 4 a, I", en "H. Der Sammler" (1996a: 279).
- 21) "J 81 a, 1", en "J. Baudelaire" (1996a: 468).
- 22) "N 19 a, 1", en "Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts", "Aufzeichnungen und Materialien" (1996a: 610-611).

- 23) “K1, 1”, en “K. Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung”, “Aufzeichnungen und Materialien” (1996a: 490).
- 24) “m 4, 1”, en “Müßiggang”, “Aufzeichnungen und Materialien” (1996b: 967).
- 25) “Berliner Kronik”, en “Autobiographische Schriften” (1996c: 472).
- 26) “Berliner Kronik”, en “Autobiographische Schriften” (1996c: 482-483).
- 27) “Berliner Kronik”, en “Autobiographische Schriften” (1996c: 498-499).
- 28) “Die Zigeuner”, en “Rundfunkgeschichte für Kinder”, “Nachträge” (1992a: 159).
- 29) “Dr. Faust”, en “Rundfunkgeschichte für Kinder“, “Nachträge” (1992a: 185- 186).
- 30) “Bücher von Thornton Wilder und Ernest Hemingway”, en “Literarische Rundfunkvorträge”, “Nachträge” (1992a: 270).
- 31) “Nachträge zu den Anmerkungen der Bande I bis VI”, en “Nachträge” (1992b: 743).

### *Ablenkung*

- 1) “Anmerkungen zu Seite 203-430 [Ursprung des deutschen Trauerspiels]” (1990c: 943-944).
- 2) “Das Leben der Studenten”, en “Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik” (1989a: 86).

### *Zerstreutheit*

- 1) “Franz Kafka”, en “Literarische und ästhetische Essays” (1989b: 429).
- 2) “Anmerkungen zu Seite 409-438 [Franz Kafka]”, en “Anmerkungen der Herausgeber” (1989c: 1193).
- 3) “George Moore, Albert und Hubert”, en “Kritiken und Rezensionen” (1989d: 123).
- 4) “Neapel”, en “Denkbilder” (1991a: 313).
- 5) “H: der Sammler”, en “Aufzeichnungen und Materialien” (1996a: 279).



### *Bilderflucht*

- 1) “Anmerkungen zu Seite 655-690 [ Zentralpark ]”, en “Anmerkungen der Herausgeber” (1990c: 1219-1220).
- 2) “J. Baudelaire”, en “Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien” (1996a: 410).
- 3) “Baudelaire”, en “Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien” (1996a: 468).

### *Entrückung*

- 1) “Karl Wolfskehl zum sechzigsten Geburtstag. Eine Erinnerung”, en “Denkbilder” (1991a: 366).
- 2) “Berliner Kronik”, en “Autobiographische Schriften” (1996c: 518-519).

### *Distraction*

- 3) “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, en “Das Passagen Werk” (1996a: 65).

## **3. La distracción en la correspondencia de Benjamin (*Gesammelte Briefe*)**

### *Zerstreuung*

- 1) “197. An Gershom Scholem. Bern, 30. 3. 1918”, en “Briefe 1910-1918” (1995: 440).
- 2) “271. An Gershom Scholem. Berlin, Januar 1921”, en “Briefe 1921” (1995: 132).
- 3) “390. An Florens Christian Rang. Berlin, 10. I. 1924”, en “Briefe 1924” (1995: 406).
- 4) “413. An Geshom Scholem. Capri, 13. 6. 1924”, en “Briefe 1919-1924” (1996d: 468).
- 5) “799. An Julia Radt-Cohn. San Antonio (Ibiza), 24. 7. 1933”, en “Briefe 1931- 1934” (1998a: 263-264).
- 6) “886. An Siegfried Kracauer. Skovsbostrand, Ende Juli/Anfang August, 1934”, en “Briefe 1931-1934” (1998a: 473-474).

- 7) “892. An Eugen Wallach. Skovsbostrand, 1.9.1934”, en “Briefe 1931-1934” (1998a: 485).
- 8) “996. An Gershom Scholem. Paris, 24.10.1935”, en “Briefe 1935-1937” (1999a: 189).
- 9) “1229. An Marx Horkheimer. Paris, 16.4.1938”, en “Briefe 1938-1940” (2000a: 66).
- 10) “1249. An Geshom Scholem. Skovbostrand, 8.7.1938”, en “Briefe 1938-1940” (2000a: 130).

### *Ablenkung*

1. “278. An Gershom Scholem. Berlin, 11. 4. 1921”, en “Briefe 1919-1924” (1996d: 150-151).

## BIBLIOGRAFÍA

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.
- Adorno, T. W. (1989). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2005). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Agamben, G. (2011, enero-febrero). *Je veux, je l'ordonne! Archéologie du commandement et de la volonté*. Seminario organizado por el Departamento de Filosofía en Université Paris 8, Saint Denis-Vincennes, París.
- d'Agostino P. (ed.). (1985). *Transmission*. Nueva York: Tanam Press.
- Aitken, D., Holm, M. J. y Kold, A. (2002). *Rise Doug Aitken* [catálogo de exposición]. Humlebæk (Dinamarca): Louisiana Museum for Moderne Kunst.
- Aitken D. (2006). *Broken Screen. 26 Conversations with Doug Aitken. Expanding the Image, Breaking the Narrative*. New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers.
- Aitken, D. (2007). *Doug Aitken. Sleepwalkers* [catálogo de exposición]. Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA) y Creative Time.
- Alexander, M. D. (2005). *Slide Show* [catálogo de exposición]. University Park, PA (EEUU): The Pennsylvania State University Press.

Allen, M. (2005, 20 de enero). “Décor by Timothy Leary”, en *The New York Times* [versión digital]. Disponible en: [http://www.nytimes.com/2005/01/20/garden/20mach.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/01/20/garden/20mach.html?_r=0) (última consulta: julio 2015).

Alonso Atienza, L. (2011). “Espectadores distraídos y expectativas difusas”, en *Volverse y mirar a Monterrey. Apuntes desde el Posgrado de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Monterrey: Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. Disponible en: [http://www.academia.edu/8696830/DISTRACTED\\_VIEWERS\\_and\\_DIFFUSE\\_EXPECTATIONS](http://www.academia.edu/8696830/DISTRACTED_VIEWERS_and_DIFFUSE_EXPECTATIONS) (última consulta: julio 2015).

Alonso Molina, Ó. (2008). “Una sesión de cine con Simón Zabell. (A la que puedes apuntarte tú, que lees estas páginas)”, en *Simón Zabell. Rema* (pp. 13-23). Málaga: Centro de arte contemporáneo de Málaga y Ayto. de Málaga.

van Alphen, E. (2005). *Art in mind*. Chicago: The University Chicago Press.

Altena, A. (2005). *The works of Benjamin Gaulon*. Disponible en: <http://www.recyclism.com/statement.php> (última consulta: julio 2015).

Anaut, A. (ed.). (2010). *Between times. Instants, intervals, durations* [catálogo de exposición]. Madrid: La Fábrica.

Anderson, S. (2009, 17 de mayo). “In Defense of Distraction”, en *New York Magazine*. Disponible en: <http://www.nymag.com/news/features/56793> (última consulta: julio 2015).

Aragon L. (2010). *Le paysan de Paris*. Saint-Amand (Cher, Francia): Gallimard.

Arendt, H. (1971). *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa Luxemburgo*. Barcelona: Anagrama.

Arendt, H. (2010). *Walter Benjamin 1892-1940*. Paris: Allia.

Arnold, M. (1994). “Sp... Sp... Spaces of Inscription: An Interview with

Martin Arnold”, entrevista con McDonald, S. en *Film Quarterly*, vol. 48, nº 1, pp. 2-11.

Ashida, C. y Charpenel, P. (coors. y coms.) (1997). *Francis Alj's. Walks / Paseos* [catálogo de exposición]. México D.F.: Museo de Arte Moderno.

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI.

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2000). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

de Azúa, F. (1992). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.

Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

de Balzac, H. (2001). *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor Libros.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Batchelor, G. K. (1988). *An introduction to fluid dynamics*. Cambridge: Cambridge University.

Bates, W. H. (1994). *El método Bates para mejorar la visión sin gafas*. Barcelona: Paidós.

Baudelaire, C. (1986). *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Cátedra.

- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor Libros.
- Baudelaire, C. (2000). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yebra, Cajamurcia.
- Bauman, Z. (1998). *Globalizaton. The human consequences*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bauman, Z. (2007). *Amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Beccaria, M. (ed.) (2005). *Candice Breitz* [catálogo de exposición]. Milán: Skira.
- Beckett, S. (2001). *Film*. Barcelona: Tusquets.
- Bell, V. y Stafford, T. (2009, 11 de febrero). “The myth of the concentration oasis” [mensaje de blog], en *Mind Hacks* [blog]. Disponible en: <http://mindhacks.com/2009/02/11/the-myth-of-the-concentration-oasis/> (última consulta: julio 2015).
- Beller, J. (1994). “Cinema, Capital of the Twentieth Century”, en *Postmodern Culture*, vol. 4, n° 3. Disponible en: [http://www.press.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/](http://www.press.jhu.edu/journals/postmodern_culture/) (última consulta: julio 2015).
- Beller, J. (2006). *The cinematic mode of production. Attention economy and the society of the spectacle*. Lebanon, NH (EEUU): University Press of New England.
- Beller, J. (2007). “Paying Attention”, en *Cabinet Magazine*, n° 24, invierno 2006/07. Disponible en: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/24/beller.php>.
- Bellour, R. (2002). *L’Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: Différence.
- Benedetti, M. (2008). *Nuevo rincón de haikus*. Madrid: Visor Libros.



Benjamin, W. (1974). *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benjamin, W. (1985). *Aufklärung für Kinder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1988). *Diario de Moscú*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1989a). *Gesammelte Schriften*. Libro II, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1989b). *Gesammelte Schriften*. Libro II, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1989c). *Gesammelte Schriften*. Libro II, vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1989d). *Gesammelte Schriften*. Libro III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1989e). *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1990a). *Gesammelte Schriften*. Libro I, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1990b). *Gesammelte Schriften*. Libro I, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1990c). *Gesammelte Schriften*. Libro I, vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1990e). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1991a). *Gesammelte Schriften*. Libro IV, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1991b). *Gesammelte Schriften*. Libro IV, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benjamin, W. (1991c). *Écrits Français*. París: Gallimard.
- Benjamin, W. (1992a). *Gesammelte Schriften*. Libro VII, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1992b). *Gesammelte Schriften*. Libro VII, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1992c). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Benjamin, W. (1995). *Gesammelte Briefe*. Vol. I, 1910-1918. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996a). *Gesammelte Schriften*. Libro V, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996b). *Gesammelte Schriften*. Libro V, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996c). *Gesammelte Schriften*. Libro VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996d). *Gesammelte Briefe*. Vol. II, 1919-1924. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996e). *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (1997). *Gesammelte Briefe*. Vol. III, 1925-1930. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1998a). *Gesammelte Briefe*. Vol. IV, 1931-1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. y Adorno, T. (1998b). *Correspondencia (1928-1940)*. *Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (1998c). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (1999a). *Gesammelte Briefe*. Vol. V, 1935-1937. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1999b). *Selected Writings*. Vol. 2, 1927-1934. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2000a). *Gesammelte Briefe*. Vol. VI, 1938-1940. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2000b). *Oeuvres*. Vol. II. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (2000c). *Selected Writings*. Vol. 1, 1913-1926. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002a). *Selected Writings*. Vol. 3, 1935-1938. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002b). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis/Lom.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México D. F.: Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007a). *Obras*. Libro I, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007b). *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008a). *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008b). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2008c). *Cartas de la época de Ibiza*. Walter Benjamin. Valencia: Pre- Textos.
- Benjamin, W. (2009). *Obras*. Libro II, vol. 2. Madrid: Abada.

- Benjamin, W. (2010a). *Obras*. Libro IV, vol. 1. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010b). *Obras*. Libro IV, vol. 2. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. y Scholem, G. (2011). *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Trotta.
- Berardi F. (2003). *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Berardi, F. y Padilla, M. (2005, mayo). “Conversación entre Margarita Padilla y Franco Berardi: Agujeros negros en la red”, en *¿Qué significa hoy pensar políticamente?*, Seminario en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla. Disponible en: [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=309](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=309) (última consulta: julio 2015).
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el Espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Berkeley, G. (2009). *Acerca del movimiento*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Bhagwan, S. I. (2002). *A Logic of Distraction: Spectacle, Thought, and Capital in French New Wave Cinema* [Tesis doctoral]. Harvard University, Cambridge, Massachusets.
- Biesenbach, K. (com.) (2004). *BlueOrange 2004. Francis Alj's. Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken* [catálogo de exposición]. Köln: Walther König
- Blánquez Fraile A. (1985). *Diccionario latino-español, español-latino* (3 vols.). Barcelona: Ramón Sopena.
- Bogard, W. (2000, 5 de octubre). “Distraction and Digital Culture”, en *Ctheory* [revista online]. Disponible en: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=131> (última consulta: julio 2015).

- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (2011). *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen.
- Boulet, J., (2011, 11 de enero). Intervención en el Seminario *Walter Benjamin et la question de l'espace*, a cargo de Déotte, J. L. y Fabbri, V., celebrado en la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord (MSH), París.
- Boulet, J., (2011, 16 de enero). Entrevista personal, París.
- Brakhage, S. (1989). *Film at wit's end. Eight avant-garde filmmakers*. Kingston, NY, (EEUU): McPherson & Company.
- Brea, J. L. (dir.). (2006, diciembre). *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo ¿Un diferendo "arte"?*, nº 4. Murcia: Cendeac.
- Brea, J. L. (dir.). (2007, diciembre). *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0*, nº 5. Murcia: Cendeac.
- Brea, J. L. (dir.). (2008, diciembre). *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. [Puntos de suspensión ... ]*, nº 6. Murcia: Cendeac.
- Brea, J. L. (dir.). (2009, diciembre). *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. Retóricas de La Resistencia*, nº 7. Murcia: Cendeac.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Brecht, B. (1968). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza editorial.
- Brecht, B. (1992). *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. Nueva York: Hill and Wang.
- Brecht, B. (1998). *Más de cien poemas*. Madrid: Hiperión.

Brecht, B. (2000). *Brecht on Film and Radio*. Londres: Methuen.

Breitz, C. (2005a). “Candice Breitz and Louise Neri: Eternal Returns”, entrevista con Neri, L., en Neri, L. (ed.), *Candice Breitz* [catálogo de exposición]. Londres: Jay Jopling/White Cube, Francesca Kaufmann and Sonnabend Gallery. Disponible en: [http://www.candicebreitz.net/pdf/Neri\\_interviews\\_Breitz.pdf](http://www.candicebreitz.net/pdf/Neri_interviews_Breitz.pdf) (última consulta: julio 2015).

Breitz, C. (2005b). “Candice Breitz: Mother + Father”, entrevista con Chambers, N. en *Artlines*, vol. 2, pp. 12-15. Disponible en: [http://www.candicebreitz.net/pdf/Chambers\\_interviews\\_Breitz.pdf](http://www.candicebreitz.net/pdf/Chambers_interviews_Breitz.pdf) (última consulta: julio 2015).

Brill, D. (2010). *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. Hanover, NH (EEUU): Dartmouth College Press/University Press of New England.

Brooks, J. (1995). “Between Contemplation and Distraction. Cinema, Obsession and Involuntary Memory”, en Jayamanne, L. (ed.), *Kiss Me Deadly. Feminism & Cinema for the Moment* (pp. 77-90). Sydney: Power.

Brown, J. (2010, 23 de abril). “Turner-winning art bequeathed to the nation (well, sort of...). Martin Creed donates ‘The Lights Going On and Off’ – minus the switch and bulb”, en *The Independent* [versión online]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/turnerwinning-art-bequeathed-to-the-nation-well-sort-of-1951951.html> (última consulta: julio 2015).

Bruce, R. R. (ed.). (1994). *Seeing the unseen. Dr. Harold E. Edgerton and the wonders of Strobe Alley*. Rochester, NY: George Eastman House.

Buck-Morss, S. (1981, julio-agosto), “Walter Benjamin—Revolutionary Writer (I)”, en *New Left Review*, n° 128, pp. 50-75.

Buck-Morss, S. (1981, septiembre-octubre), “Walter Benjamin—Revolutionary Writer (I)”, en *New Left Review*, n° 129, pp. 77-95.



Buck-Morss, S. (1993). “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, en *La balsa de la Medusa*, nº 25, pp. 55-99.

Buck-Morss, S. (2005a). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.

Buck-Morss, S. (2005b). “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, J. L. (ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 145-159). Tres cantos (Madrid): Akal.

Buck-Morss, S. (2011, 27 de diciembre). “Sometimes to progress means to stop, to pull the emergency brake”, entrevista con Kusiak, J. en *Kultura Liberalna*, nº 155.

Burros, M. (1985, 7 de diciembre). “De Gustibus; Some Like their Lumps in Mashed Potatoes”, en *New York Times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1985/12/07/style/de-gustibus-some-like-their-lumps-in-mashed-potatoes.html> (última consulta: julio 2015).

Cacciari, M. (2008). “Nomades en prison : réflexions sur la post-métropole”, en Füzeşséry, S. y Simay, P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (pp. 243-252). Paris: Éditions de l'éclat.

Cadava, E. (2007, diciembre). “Quiromancia: el manual de la muerte, de Fazal Sheik”, en *Pensamiento de los confines*, nº 21, pp. diciembre, pp. 25-41.

Camper, F. (1989, 17 de marzo), “Music Notes: Peter Kubelka’s quest for essences”, en *Chicago Reader*, p. 7.

Canetti, E. (2000). *Masa y poder*. Madrid: Alianza/Muchnik.

Carr, N. (2011). *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Taurus.

Casares, J. (1997). *Diccionario ideológico de la lengua española. Desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Cascone, K. (2002, invierno). “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music”, en *Computer Music Journal*, vol. 24, n° 4, pp. 12-18.

Cathcart, L. (1976). “Paul Sharits/Linda Cathcart”, en *Paul Sharit Dream displacement and other projects* [catálogo de exposición, sin paginar]. Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery.

Caws, M. A. (1989). *The art of interference. Stressed readings in verbal and visual texts*. Princeton, NJ (EEUU): Princeton University Press.

Chion, M. (2008). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

de Clérambault, G. G. (1992). *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte*. Le Plessis-Robinson (Francia): Laboratoires Delagrangue.

Coles A. y Bentley R. (eds.). (1996). *De-, dis-, ex-. Ex-cavating modernism*. Londres: Backless Books y Black Dog.

Conrad, T. (1969). “The Avantgarde Film Tuesday Series at the Jewish Museum 1969” [textos de presentación en el Jewish Museum extraídos de *Film Culture*, n° 41, verano 1966].

Conrad, T. (1978, marzo). “Diegesis and Violence in Narrativity”, en *Phos. Center for Media Study Journal*, vol 1, n°1, pp. 1-5.

Conrad, T. (2002, 28 de febrero). “Interview conducted 28 February, 2002 with Tony Conrad, by telephone from New York State University at Buffalo”, entrevista con Geiger, J. Disponible en: <http://www.tonyconrad.net/geiger.htm> (última consulta: abril 2012).

Cornwell, R. (1971, septiembre). “Paul Sharits: Illusion and Object”, en *Artforum*, pp. 56-62.

Cornwell, R. (1974) “Michael Snow”, en *Projected images*. Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria, Robert Whitman [catálogo de exposición]. Minneapolis (Minnesota): Walker Art Center.

- Crary, J. (1989, otoño). "Spectacle, Attention, Counter-Memory", en *October*, n° 50, pp. 97-107.
- Crary, J. (2007, diciembre). "Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor de un mundo 24/7", en Brea J. L. (dir.), *Estudios Visuales*, n° 5 (pp. 8-21). Murcia: Cendeac.
- Crary, J. (2008a), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Crary, J. (2008b). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. París: Regard.
- Debord, G. y Wolman, G. J. (1956, mayo). "Mode d'emploi du détournement", en *Les Lèvres Nues*, n° 8, pp. 2-9.
- Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Miguel Castellote.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delillo, D. (2013). *Punto omega*. Barcelona: Seix Barral.
- Déotte, J. L. (2004). *L'époque des appareils*. París: Lignes & Manifestos.
- Déotte, J. L. (dir.). (2005). *Appareils et formes de la sensibilité*. París:

L'Harmattan.

Déotte, J. L. (2007). *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. París: L'Harmattan.

Déotte, J. L. y Fabbri, V. (2010-2011). *Walter Benjamin et la question de l'espace*. Seminario llevado a cabo por el Departamento de Filosofía de la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis en la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord (MSH), París.

*Diccionario enciclopédico abreviado. Versiones de la mayoría de las voces en francés, inglés, italiano y alemán y sus etimologías*. (1974). (7ª ed., 9 vols.). Madrid: Espasa-Calpe.

Dickson, A. y Dickson, W.K.L. (1939). *Edison's invention of the kinetograph*. Los Angeles: The Pueblo Press.

Didi-Huberman, G. (2003, enero-junio). "L'immanence esthétique", en *Alea*, vol. 5, n° 1, pp. 118-147.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Didi Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Diederichsen, D. (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.

Dunlop, I. (1972). *The shock of the new. Seven historic exhibitions of modern art*. Nueva York: American Heritage Press.

Eiland, H. (2003, primavera). "Reception in Distraction", en *Boundary 2*, vol. 30, n° 1, pp. 51-66.

Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.

- Eliasson, O., Westreich, T. y Wagner, E. (1997). *Olafur Eliasson* [catálogo de la exposición The curious garden]. Basilea: Kunsthalle Basel/Schwabe & Co.
- Ferguson, R. (2007). *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Los Angeles (California): Hammer Museum y Göttingen (Alemania): Steidl.
- Fernández Polanco, A. (1991-1992). “La repetición y la sensibilidad contemporánea”, en *Anales de Historia del Arte*, nº3, pp. 277-296.
- Fernández Polanco, A. (1996). “La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta”, en *La balsa de la Medusa*, nº 38-39, pp. 19-40.
- Fernández Polanco, A. (2001). “Visión y modernidad, de Baudelaire a Warhol (y un epílogo como vuelta a empezar)”, en *Revista Acto*, nº 0, pp. 11-39.
- Fernández Polanco, A. (2006, diciembre). “Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?”, en Brea, J. L. (ed.), *Estudios Visuales*, nº 4 (pp. 125-143). Murcia: Cendeac.
- Fernández Polanco, A. (2010). “Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización”, en Larrañaga Altuna, J., *Arte y Política*. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004) (pp. 25-46). Madrid: Editorial Complutense.
- Fernández Polanco, A. (2012). “Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Arte e Historia Contemporánea*, nº 24, pp. 97-114.
- Fernández Polanco, A. (2013). “Mnémosyne à l’époque de la digitalisation globale (tavola des chocs modernes)”, en *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art, hors-série 4*. Disponible en: <http://imagesrevues.revues.org/2888> (última consulta: julio 2015).
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía* (1ª ed., 4 vols.). Barcelona: Ariel.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1988a). *Obras Completas. Psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci y otros ensayos*, vol. 8. Barcelona: Orbis.
- Freud, S. (1988b). *Obras Completas. Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica. Pegan a un niño. Lo siniestro. Más allá del principio del placer*. Vol. 13. Barcelona: Orbis.
- Freud, S. (2001a). *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2001b). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid: Alianza.
- Frieling R. y Herzogenath W. (eds.). (2006). *40 years videoart.de. Digital heritage: video art in Germany from 1963 to the present*. Ostfildern (Alemania): Hatje Cantz.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Frisby, D. (2008). “Simmel et le paysage urbain de la modernité”, en Füzeşséry S. y Simay P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Füzeşséry S. y Simay P. (eds.). (2008a). *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris: Editions de l'éclat.
- Füzeşséry, S. y Simay, P. (2008b). “Une théorie sensitive de la modernité”, en Füzeşséry, S. y Simay, P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (pp. 12-51). Paris: Éditions de l'éclat.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados.



García de Diego, V. (1985). *Diccionario etimológico español e hispánico* (2ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

García de Diego, V. (1999). *Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino* (21ª ed.). Barcelona: Biblograf.

García Lozano, F. (1975). *Propiedades de los fluidos. Hidrostática. Hidrodinámica*. Vol. II. Madrid: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid.

Garimorth, J. (coord.). (2004). *Anri Sala. Entre chien et loup. When the night calls it a day*. Colonia: Librería Walther König.

Gaulon, B. (2011). *Data Corruption Software 3.0*. Disponible en: <http://www.recyclism.com/corruption/index.php> (última consulta: julio 2015).

Gidal, P. (ed.). (1976). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute.

Gidal, P. (1989). *Materialist Film*. Nueva York: Routledge.

Girard, M. (2005). “L’art de l’observateur. Vision et modernité au XIX<sup>ème</sup> Siècle, de Jonathan Crary. Critiques et propositions sur la distinction entre les notions d’appareil et de dispositif”, en Déotte, J. L. (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité* (pp. 137-168). París: L’Harmattan.

Gladwell, M. (2000, 21-28 de agosto). “The art of failure. Why some people choke and others panic”, en *The New Yorker*, pp. 84-92.

Gladwell, M. (2006). *Blink. The Power of Thinking without Thinking*. Londres: Penguin.

González, J. (2005). *Christian Marclay*. Londres: Phaidon.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Hansen, M. (1987, invierno). “Benjamin, Cinema and Experience:

“The blue Flower in the Land of Technology’ ”, en *New German Critique*, nº 40, pp. 179-224.

Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles (California) y Londres: University of California.

Heidegger, M. (2000). *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de cultura económica.

Heinzelmann, M. (ed.). (2009). Gerhard Richter. *Overpainted Photographs* [catálogo de exposición]. Stuttgart: Hatje Cantz.

Hernández-Navarro, M. Á. (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Diputación de Valencia e Institució Alfons El Magnànim.

Hernández-Navarro, M. Á. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas.

Higgins, D. (2011). “Boredom and Danger”, en Austin, L. y Kahn, D. (eds.), *Source: Music of the Avant Garde, 1966-1973*. Berkeley, Los Angeles (California) y Londres: University of California Press.

Hiller, S., Higgs, M. y Turner, C. (2000). *Psi Girls. Susan Hiller* [catálogo de exposición]. Sheffield (Reino Unido): Site Gallery/ Spånga (Suecia): Tensta Konsthall.

Hughes, R. (1991). *The Shock of the New*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Hunt, D. (2000, marzo-abril). “Candice Breitz: Fighting Words”, en *Flash Art*, nº 211, p. 94.

Hustvedt, S. (2009) “Truth and Rightness”, en Heinzelmann, M. (ed.), Gerhard Richter. *Overpainted Photographs* [catálogo de exposición] (pp. 73-78). Stuttgart: Hatje Cantz.

Huxley, A. (1999). *Un arte de ver*. México D.F.: Tomo.

- Iommi, G. (1985). “Teoría de la ‘Interrupción’ ”, en Guevara C. (ed.), *Diez Separatas del Libro no Escrito. Sobre las Crónicas de las Proclamaciones de la Travesía al «Mar Dulce» o Desembocadura Urbana de la Hidrografía de América Latina*. Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV.
- Jackson, M. (2009). *Distracted. The erosion of attention and the coming dark age*. Nueva York: Prometheus Books.
- Jacobs, K. (1998, otoño). “An Interview with Ken Jacobs”, entrevista con Hampton, J., en *Millennium Film Journal*, no 32/33, pp. 131-140. Disponible en: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ32%2C33/hampton.htm> (última consulta: julio 2015).
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. México D.F.: Fondo de cultura económico.
- Janouch, G. (1997). *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. Barcelona: Destino.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza, Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona: Paidós.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Jonas, S. (2008). “Simmel et Berlin : de la Grande Ville à la Métropole”, en Füzeşséry S. y Simay P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (pp. 55-80). Paris: Éditions de l'éclat.
- Jonson, K. (2011, 27 de mayo), “Ryoji Ikeda: ‘the transfinite’”, en *The New York Times*, p. C25.
- Kammen, M. (2006). *Visual Shock. A History of Art Controversies in American Culture*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Kaplan, R. y Kaplan, S. M. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective*. Nueva York-Melbourne: Cambridge University Press.

- Kaplan, S. (1995). "The Restorative Benefits of Nature: Toward an Integrative Framework", en *Journal of Environmental Psychology*, vol. 15, pp.169-182.
- Kempcke, G. (2000). *Deutsch als Fremdsprache*. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- Kentridge, W. (2008, abril). "William Kentridge. Ways of Seeing", entrevista con O'Reilly S., en *Art Review* n° 21, pp. 74-77.
- Killen, A. (2006). *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*. Berkeley, Los Angeles (California) y Londres: University of California Press.
- Klein, N. (2012). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Madrid: Paidós/Planeta.
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Kluge, F. (1975). *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache* (21ª ed.). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- Kold, A. (2002). "Doug Aitken. Art at the Edge of the World", en Aitken, D., Holm, M. J. y Kold, A., *Rise Doug Aitken* [catálogo de exposición] (pp. 15-35). Humlebæk (Dinamarca): Louisiana Museum for Moderne Kunst.
- Kosko, B. (1995). *Pensamiento borroso. La nueva ciencia de la lógica borrosa*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Kracauer, S. (1977). *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, S. (1995a). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. París: Gallimard.
- Kracauer, S. (1995b). *The mass ornament*. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Fundación Caja Murcia.

Kracauer, S. (2008a). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.

Kracauer, S. (2008b). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*, vol. 1. Barcelona: Gedisa.

Kracauer, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa*, vol. 2. Barcelona: Gedisa.

Krauss, R. (1976). “Paul Sharits/Rosalind Krauss”, en *Paul Sharits. Dream displacement and other projects* [catálogo de exposición, sin paginar]. Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery.

Krebs, C. (2008). “Siegfried Kracauer, un regard photographique”, en Füzešséry S. y Simay P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (pp. 175-189). Paris: Éditions de l'éclat.

Kubelka, P. (2000). “Interview with Peter Kubelka”, entrevista con Mekas, J. en Sitney P. A. (ed.), *Film Culture Reader* (pp. 285-299). Nueva York: Cooper Square Press.

Kuh, K. (1965, 29 de mayo). “A Jaded Glance at *Shock Art*”, en *Saturday Review*, p. 29.

Küpper, T. y Skrandies, T. (2006). *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler.

Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lasén, A. (2003, septiembre). “Notas de felicidad extrema. La experiencia musical *dance*”, en *Papeles CEIC* (Centro de Estudios de la Identidad Colectiva), n° 9, pp. 1-8. Disponible en: <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/9.pdf> (última consulta: diciembre 2012).

Latham, A. (1999). “The power of distraction: distraction, tactility, and habit in the work of Walter Benjamin”, en *Environnement and Planning D: Society and Space*, vol. 17, n° 4, pp. 451-473.

- Laxerois, J. (2010, 3 de diciembre). Entrevista personal.
- Lázaro Villa, V. (2012, marzo). “Saber celebrar es un arte”. Disponible en: <http://www.virginialazaroblog.wordpress.com/category/2012/> (última consulta: junio 2012).
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Léger, F. (1990). *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós.
- Leibniz, G. W. (1991). *Escritos de dinámica*. Madrid: Tecnos.
- Lipovetsky, G. (2004). *El Imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Llinás, R. y Paré, D. (1991). “Of dreaming and wakefulness”, en *Neuroscience*, vol. 44, nº 3, pp. 521-535.
- Lütticken, S. (2009, septiembre). “Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images”, en *e-fluxjournal* nº8. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images/> (última consulta: julio 2015).
- Magalhães, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama y Fundación arte y derecho.
- Mandelbrot, B. (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- Marclay, C. y Criquei, J. P. (2010). *Christian Marclay. Fourth of July* [catálogo de exposición]. Nueva York: PJC.
- Marcos, Á. (2011, octubre). *Esto es agua: contra la inercia. La expropiación de la atención como forma contemporánea de alienación. Reivindicación del ejercicio atento de sí*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Carlos III, Madrid.
- Mark, G., Gonzalez, V. M. y Harris, J. (2005, abril). *No Task Left Behind? Examining the Nature of Fragmented Work*. Conferencia presentada en Conference on Human Factors in Computing Systems



(CHI), Portland, Oregon (EEUU). Disponible en: <http://www.ics.uci.edu/~gmark/CHI2005.pdf> (última consulta: julio 2015).

Mark, G., Gudith, D. y Klocke U. (2008a, abril). “The Cost of Interrupted Work: More Speed and Stress”, Conferencia presentada en *Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI)*, Florencia, Italia. Disponible en: <https://www.ics.uci.edu/~gmark/chi08-mark.pdf> (última consulta: julio 2015).

Mark, G. (2008b, 28 de julio). “Worker. Interrupted: The Cost of Task Switching”, entrevista con Pattison K., en *Fast Company*. Disponible en: <http://www.fastcompany.com/944128/worker-interrupted-cost-task-switching> (última consulta: julio 2015).

Márquez, I. V. (2011). “Ética y estética del error en la música popular contemporánea”, en *Musiker*, n°18, pp. 83-97. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18083097.pdf> (última consulta: julio 2015).

Martínez Luna, S. (2008, diciembre). “Puntos de suspensión. Lugares sin lugar. Investigación, proyecto y creación en la globalización.”, en Brea, J. L. (ed.), *Estudios visuales*, n° 6 (pp. 50-69). Murcia: Cendeac.

Marzo, J. L. (dir.). (2002). *En el lado de la televisión* [publicación con motivo de la exposición homónima organizada por el Espai d’Art Contemporani de Castelló y celebrada en 2002]. Valencia: Generalitat Valenciana.

McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mekas, J. (1971, 11 de noviembre). “Movie journal”, en *The Village Voice*, vol. XVI, n° 45.

Mekas, J. (1973, 22 de marzo). “Movie journal”, en *The Village Voice*, vol. XVIII, n° 12, p. 74.

Menkman, R. (2010, agosto). *A Vernacular of File Formats. A guide to databend compression design*. Disponible en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/9054743/lofi%20Rosa%20>

Menkman%20-%20A%20Vernacular%20of%20File%20Formats.pdf  
(última consulta: julio 2015).

Menkman, R. (2011a). *The glitch moment(um)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures. Disponible en: [http://networkcultures.org/\\_uploads/NN%234\\_RosaMenkman.pdf](http://networkcultures.org/_uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf) (última consulta: julio 2015).

Menkman, R. (2011b). “Glitch studies manifesto”, en Lovink G. y Somers Miles R. (eds.), *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube* (pp. 336-347). Amsterdam: Institute of Network Cultures. Disponible en: [http://www.networkcultures.org/\\_uploads/%236reader\\_VideoVortex2PDF.pdf](http://www.networkcultures.org/_uploads/%236reader_VideoVortex2PDF.pdf) (última consulta: julio 2015).

Michaud, P. A. (2006). *Sketches. Histoire de l'art, cinema*. París: Kargo & Éclat.

Michelson, A. (1974) “Paul Sharits and the Critique of Illusionism: an Introduction”, en Walker Art Center, *Projected Images* [catálogo de exposición] (pp. 20-25). Minneapolis: Walker Art Center.

de Miguel, R. (2000). *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid: Visor.

Molina, M. (2008). “La ‘metamorfosis de la percepción’ y dos de sus exponents: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Revista de Filosofía*, nº 60, pp. 45-57.

Moliner, M. (1986). *Diccionario del uso del español* (2 vols.). Madrid: Gredos.

Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics*. [Trabajo fin de grado (Bachelor Thesis)]. University of Huddersfield. Huddersfield, Reino Unido. Disponible en: [http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch\\_dissertation\\_print\\_with\\_pics.pdf](http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf) (última consulta: junio 2014).

Moradi, I. y Scott, A. (2009). *Glitch: designing imperfection*. Nueva York: Mark Batty.

Morse, M. (1998). *Virtualities. Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press.

- Mulvey, L. (2009). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Napier, E. B., Igler, A., Ichiki, H. (eds.) (2002). *Doug Aitken. A-Z book (Fractals)* [catálogo de exposición]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Nietzsche, F. (2001). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (2012). *La rebelión de las masas*. Barcelona: Espasa.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Pardo, J. L. (1996). “La obra de arte en la época de su modulación serial. (Ensayo sobre la falta de argumentos)”, en Molinuevo, J. L. (ed.), *¿Deshumanización del arte? (arte y escritura II)* (pp. 11-52). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pardo, J. L. (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos.
- Perivolaropoulou, N. (2008). “Du *flâneur* au spectateur”, en Füzessey S. y Simay P. (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (pp. 125-148). Paris: Éditions de l'éclat.
- Pines, M. (1995, febrero). “Sensing Change in the Environment”, en *Seeing, Hearing, and Smelling the World. A Report from the Howard Hughes Medical Institute*. Disponible en: [www.hhmi.org/senses/a120.html](http://www.hhmi.org/senses/a120.html) (última consulta: octubre 2011).
- Pizza, A. (2000). “Baudelaire, la ciudad, el arte”, en Baudelaire, C., *El pintor de la vida moderna*. (pp. 11-72). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yebra, Cajamurcia.
- Poe, E. A. (1999). *Cuentos, 1*. Madrid: Alianza.
- Polgar, A. (2005). *La vida en minúscula*. Barcelona: Acantilado.
- Proust, M. (2007). *En busca del tiempo perdido. 1, Por el camino de*

Swann. Madrid: Alianza.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Real Academia Española [RAE]. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.

Rego, B. (2014, agosto). Entrevista personal vía e-mail.

Robert, P. (2011). *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.

Rolnik, S. (2006). “Geopolítica del chuleo”, en Larrañaga Altuna, J. y Fernández Polanco A. (eds.), *Las imágenes del arte, todavía* (pp. 59-71). Cuenca: Excma. Diputación de Cuenca.

Richter, G. y Gidal, P. (1995). *Gerhard Richter. Painting in the nineties* [catálogo de exposición]. Londres: Anthony d'Offay Gallery.

Ross, C., (2001, primavera). “Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium. Rosemarie Trockel distracted eye”, en *October*, nº 96, pp. 86-110.

Rossi, A. (1997). *Manual del distraído*. Barcelona: Anagrama.

Rousse, P. (2008), “Perception urbaine, distraction, et stratification chez Benjamin, Eisenstein et Vertov”, en *Revue Appareil*, nº especial. Disponible en: <http://appareil.revues.org/467>.

Rüdiger, B. (2010). “L’expérience à l’arrêt, l’art face au réel. Le Choc kerlebnis, selon Walter Benjamin : nouvelle configuration de l’acte créateur”, en *Images Re-vues*, nº fuera de serie 2 (hors-série 2). Disponible en: <http://imagesrevues.revues.org/293> (última consulta: julio 2015).

Rule, M., Stoffregen, M. y Ermentrout, B. (2011, 29 de septiembre). “A model for the origin and properties of flicker-induced geometric phosphenes”, en *PLoS Computational Biology* vol. 7, nº 9, pp. 1-14. Disponible en: <http://journals.plos.org/ploscompbiol/article?id=10.1371/journal.pcbi.1002158> (última consulta: julio 2015).

- Ruskin, J. (1979). *Praeterita. Outlines of Scenes and Thoughts perhaps worthy of Memory in my Past Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Russolo, L. (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha y Diputación de Cuenca.
- Sacks, O. (1990). *Awakenings*. Nueva York: Vintage Books.
- Sacks, O. (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- Sartre, J. P. (1963). *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada.
- Sayag, A. (org.) (1978). *Michael Snow* [catálogo de exposición]. París: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.
- Schaefer, C. (2003). *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century. Mexico and Spain*. Nueva York: State University of New York.
- Scholem, G. (1987). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Península.
- Segura Munguía, S. (1985). *Diccionario etimológico latino-español* (1ª ed.). Madrid: Anaya.
- Segura Munguía, S. (2006). *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Shapiro, D. (1977, 12 abril). "Kubelka's 'Pause!'", en *1000 Eyes*, pp. 24-26.
- Sharits, P., Cathcart, L. y Krauss, R. (1976). *Paul Sharits. Dream displacement and other projects* [catálogo de exposición, sin paginar]. Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery.
- Shaviri, S. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Simmel, G. (1977a). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simmel, G. (1977b). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- Simmel, G. (2000, enero-marzo). “El conflicto de la cultura moderna”, en *Reis*, nº 89, pp. 315-330.
- Simmel, G. (2013). *Roma, Florencia, Venecia*. Madrid: Casimiro.
- Sitney, P. A. (1977, 30 de enero). “Peter Kubelka and the New World” [texto de presentación para la *première* de *Monument for the Old World*, en el MoMA].
- Sitney, P. A. (2000a). “Structural Film”, en Sitney, P. A. (ed.), *Film Culture Reader* (pp. 326-348). Nueva York: Cooper Square Press.
- Sitney, P. Adams (ed.). (2000b). *Film Culture Reader*. Nueva York: Cooper Square Press.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Slizinska, M. (com.) (2005). *Anri Sala* [catálogo de exposición]. Varsovia: Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle.
- Sloterdijk, P. (2005). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- Snow, M. (ed.). (1994a). *Music/sound, 1948-1993. The performed and recorded music/sound of Michael Snow, solo and with various ensembles, his sound-films and sound installations. Improvisation/composition from 1948 to 1993*. Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant y



A. A. Knopf.

Snow, M. (1994b). *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo, Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press.

Sontag, S. (1987). *Bajo el Signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa.

Soutif, D. (com.) (2000). *Art i Temps* [catálogo de exposición]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Steigler, J. (prod.) (2011). *Art Talk. Douglas Gordon* [reportaje y entrevista *online*], Vice Media Inc. Disponible en: <http://www.vice.com/video/douglas-gordon> (última consulta: julio 2015).

Stewart, G. (1999). *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press.

Steyerl, H., (2009, noviembre). "In defense of the poor image", en *e-flux journal* n° 10. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (última consulta: julio 2015).

Steyerl, H. (2011, abril). "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", en *e-flux journal* n° 24. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (última consulta: julio 2015).

Steyerl, H. (2013, 28 de marzo). "Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke", entrevista con Rourke D., en *Rhizome Journal*. Disponible en: <http://www.rhizome.org/editorial/2013/mar/28/artifacts/> (última consulta: julio 2015).

Sturm, M. y Plöchl, R. (eds.) (2001). *Candice Breitz. Cuttings*. Linz: O.K. Center for Contemporary Art Upper Austria.

Suárez, J. A. (2008). "Structural Film: Noise", en Beckman, K. y Ma, J. (eds.), *Still Moving. Between Cinema and Photography* (pp. 62-89). Durham: Duke University Press.

Tackels, B. (1999). *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*. París: L'Harmattan.

- Tackels, B. (2012). *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. Valencia: Universitat de València.
- Taussig, M. (1991, mayo). "Tactility and Distraction: distraction, tactility, and the habit in the work of Walter Benjamin", en *Cultural Anthropology*, vol. 6, n° 2, pp. 147-153.
- Thoreau Bruckner, R. (2008 a, otoño). "No Time Like the Present", en *Spectator*, vol. 28, n° 2, pp. 5-9.
- Thoreau Bruckner, R. (2008 b, otoño). "Travels in Flicker-Time (Madre!)", en *Spectator*, vol. 28, n° 2, pp. 61-72.
- Thoreau Bruckner, R. (2009, diciembre). "El instante y la oscuridad: el momentum del cine", en Brea J. L. (ed.), *Estudios Visuales*, n° 6 (pp. 112-129). Murcia: Cendeac.
- Tiedge, J. (1975, verano). "Clarifying the Concept of Distraction", en *The Public Opinion Quarterly*, vol. 39, n° 2, pp. 178-188.
- Ungari, E. (1975). *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*. Roma: Arcana.
- Uslenghi, A. (comp.). (2010). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Vázquez, K. (2011, 31 de enero). "Sin tiempo para pensar", en *El País Semanal*, p. 77.
- Vedda, M. (2013). "Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin", en *Impulso. Revista de Ciências Sociais e Humanas*, vol. 23, n° 57, pp. 97-86.
- van Veen, F. (1966). *Handbook of Stroboscopy*. Concord (Massachusetts): General Radio Company.
- de Vega, L. (1984). *Fuenteovejuna*. Madrid: Club internacional del libro.
- Vespucci, G. (2010, julio-diciembre). "Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del *shock*", en *Tabula Rasa*, n° 13, pp. 253-272.

Disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero-13/10Vespucci.pdf> (última consulta: julio 2015).

Vidler, A. (2000). *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Londres: MIT Press.

Virilio, P. (1994). *The vision machine*. Londres y Bloomington, Indiana (EEUU): British Film Institute y Indiana University Press.

Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Virilio, P. (1998a). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Virilio, P. (1998b). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.

Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

Virno, P. (2003a). *Gramática de la Multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.

Virno, P. (2003b). *Virtuosismo y revolución*. Madrid: Traficantes de sueños.

VVAA (2001). *Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol.1. La realización del arte: Internationale Situationniste 1-6; más Informe sobre la construcción de situaciones*. Madrid: Literatura Gris.

Walker Art Center. (1974). *Projected images. Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria, Robert Whitman* [catálogo de exposición]. Minneapolis (Minnesota): Walker Art Center.

Wallis, B. (ed.). (2001). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Walsh, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: BFI.

Ward, J. (2001). *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley y Los Angeles (California) y Londres (Inglaterra): University of California Press.

Waters, L. (1999). “La peligrosa idea de Walter Benjamin”, en Puig L. y Talens J. (eds.), *Las culturas del rock* (pp. 54-73). Valencia: Pre-Textos.

Waters, L. (2003, primavera). “Come Softly, Darling, Hear What I Say: Listening in a State of Distraction—A Tribute to the Work of Walter Benjamin, Elvis Presley, and Robert Christgau”, en *Boundary 2*, pp. 199-212.

Waters, L. (2009, 28 de diciembre). “Rock Music versus Anesthetized Grief: The Full- Body Experience of Music” [conferencia], en *Grieving in Song: Processing Emotion through Music and Words* [convención]. Modern Language Association (MLA), Philadelphia Marriott (Philadelphia).

Wees, W. C. (1992). *Light moving in time. Studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. Berkeley: University of California Press.

Wells, H. G. (2009). *La máquina del tiempo*. Madrid: Anaya.

Williams, A. (1976, enero-agosto). “Notes on films”, en *Media Study* [material procedente de los archivos del Film Department del MoMA].

Wizisla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.

Wizisla, E. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The story of a friendship*. New Haven (Connecticut): Yale University Press.

Yalkut, J. (com.) (1975, octubre). *Luminous Realities* [catálogo de proyección]. Dayton, Ohio: Wright State University Art Gallery.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co.

Youngblood, G. (1996). *Tónlist á fjölskjám. Video innsetningar Steinu Vasulka*. Reykjavík: Kjarvalsstaðir, Listasafn Reykjavíkur.

Zabell, S., Baena, F. y Romeo, F. (2007). *Simón Zabell. La Jalousie* [catálogo de exposición]. Granada: Diputación de Granadaya Centro José Guerrero.

Zabell, S., Alonso Molina, Ó. y Francés, F. (2008). *Simón Zabell. Rema* [catálogo de exposición]. Málaga: Centro de arte contemporáneo de Málaga y Ayuntamiento de Málaga.

Zaya, O. (ed.) (2007). *Candice Breitz. Multiple exposure*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Zhen, C. (2003). *Les Entretiens*. París: Les presses du réel/ Palais de Tokyo.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.

Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.





DISTRACTION, SHOCK, INTERRUPTION:  
WALTER BENJAMIN'S RECEPTION IN  
CONTEMPORARY ART  
PRACTICES



# CONTENTS

## SUMMARY

## CONSTRUCTION OF THE SUBJECT OF STUDY

## METHODOLOGICAL ISSUES

Note about the research regarding the moving image

## BACKGROUND AND STATE OF THE ISSUE

### I. MODERN TIMES

#### 1. The Berlin constellation: Simmel, Kracauer, Brecht and Benjamin

#### 2. The transformation of modern experience

*2. a. Berlin: a modern monument*

*2. b. Massive condition*

*2. c. An endemic hurry*

*2. d. The time as loop*

*2. e. From Erfahrung to Erlebnis*

*2. f. Dwelling the (just) now*

*2. g. The debut of a modern sensorium*

*2. h. Typologies and topologies of the modern shock: the metropolis and the battlefield*

*2. i. The 'aesthetic shock'*

*2. j. On nerves*

*2. j. I. Neurasthenic pathologies: agoraphobia and claustrophobia*

*2. j. II. The club of neurasthenics: Simmel, Kracauer and Benjamin*

*2. j. III. Possible alternatives or 'how to put on the coat inside out'*

### II. BENJAMIN AND THE MODERN DISTRACTION

#### 1. Attention and distraction: a porous antagonism

*1. a. Etymological approaches to attention*

*1. b. Etymological approaches to distraction*

*1. c. The abstraction as the attention and distraction common ground*

*1. d. The possibility of coexistence between attention and distraction*

#### 2. Modes of understanding distraction: native and acquired distraction

2. a. *The native distraction*
2. b. *The acquired distraction*
  2. b. I. *Train of thoughts*
  2. b. II. *The cinema as "second technique"*
  2. b. III. *From industrial distraction to digital distraction*
3. The distraction within the Benjaminian constellation
  3. a. *Sigmund Freud and the evenly suspended attention*
  3. b. *Georg Simmel: the modern overstimulation and the distancing from oneself*
  3. c. *Siegfried Kracauer: distraction as scape and as disorder*
  3. d. *Bertolt Brecht: the deceitful distraction and the essential amusement*
4. State of the issue of Walter Benjamin's distraction study
5. Philological approach to the Benjaminian distraction
  5. a. *Original sources*
  5. b. *Spanish translations*
6. "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction":  
a key essay for distraction
  6. a. *The reproducibility of the essay: three versions and one translation*
  6. b. *The publication of the translation. The first and the last one*
  6. c. *The 'first' second version*
  6. d. *Translator who does not translate himself*
  6. e. *The publication: a friendly discord*
  6. f. *The translation of the translator's translator*
  6. g. *The task of the translation according to Benjamin*
  6. h. *The French contribution to German*
  6. i. *One for the price of two. Hypothesis about the neutralization*
7. Locating distractions in "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction"
  7. a. *Zerstreuung*
  7. b. *Ablenkung*
  7. c. *Distraction*
8. Locating distractions in the rest of his production apart from  
"The Work of Art" essay (*Gesammelte Schriften*)
  8. a. *Zerstreuung*
  8. b. *Ablenkung*
  8. c. *Zerstreuungheit*

- 8. *d. Bilderflucht*
- 8. *e. Entrückung*
- 8. *f. Distraction*
- 9. Locating distractions in his correspondence  
(*Gesammelte Briefen*)
- 10. The shock in “The Work of Art” essay
- 11. The shock beyond “The Work of Art” essay
  - 11. *a. The feared shock*
  - 11. *b. The desired shock*
  - 11. *c. Attributes of the Benjaminian shock*

### III. DISTRACTION AND POWER

- 1. Attributes and typologies of the distraction
- 2. Endogenous distraction: at the service of power
  - 2. *a. With great consumption*
  - 2. *b. The screen effect*
  - 2. *c. The work of looking at*
  - 2. *d. Overabundance and multitasking*
  - 2. *e. Distracted diseases*
  - 2. *f. The Dark Age*
- 3. Exogenous distraction: a political weapon
  - 3. *a. Absent-mindedness as interruption of temporality*
  - 3. *b. Daydream as a creative space*
  - 3. *c. The unproductiveness of absent-mindedness and daydream*
  - 3. *d. The freedom of the diverted one*
  - 3. *e. The spectator’s expectation*

### IV. DISRUPTIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY ART

- 1. Interruption, intermittence, interference and loop
  - 1. *a. The interruption*
    - 1. *a. I. Interruption as lump*
    - 1. *a. II. Interruption as hole*
    - 1. *a. III. Interruption as focus*
    - 1. *a. IV. Interruption effects: astonishment, intensification and reflection*
  - 1. *b. The intermittence*

- 1. c. *The interference*
- 1. d. *The loop*
- 2. A disruptive contemporary art
  - 2. a. *Shimmerings*
    - 2. a. I. *On.Off.On.Off.On.Off...*
    - 2. a. II. *The Flicker Film production*
    - 2. a. III. *The Flicker Film reception*
    - 2. a. IV. *Beyond the structural flicker*
  - 2. b. *Interferences*
  - 2. c. *Taste for slashing*
  - 2. d. *Bilderflucht or the consolidation of uneasiness*
  - 2. e. *A dislocated continuum*
  - 2. f. *The faltering matter*
  - 2. g. *The truncated image*
  - 2. h. *In search of the error*
  - 2. i. *The interruption as discourse*
  - 2. j. *The loop as lack of conclusion*
  - 2. k. *In abeyance*
  - 2. l. *Instants of lucidity*
  - 2. m. *Blowing the audience*

## CONCLUSIONS

### ANNEX:

LIST OF THE TERMS SELECTED IN WALTER BENJAMIN'S COMPLETE WORKS AND CORRESPONDENCE

- 1. The distraction in "The Work of Art" essay
- 2. The distraction in the rest of Benjamin's production apart from "The Work of Art" essay (*Gesammelte Schriften*)
- 3. The distraction in the Benjamin's correspondence (*Gesammelte Briefe*)

### BIBLIOGRAPHY





## SUMMARY

Our research begins with the intriguing expression “reception in distraction” that was introduced by Walter Benjamin in all the versions of the essay titled “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1935-1940). With it, he defines a new mode of perception that has emerged in modernity. Before writing “The Work of Art” essay, Benjamin posits distracted perception in a negative sense. After this work, he sheds new light on the word ‘distraction’, and defends it from its detractors as a new form of perception indispensable to that age. Benjamin also inverts the categorization previously established, which he once supported. One that defined distraction as the narcotic effect of the lure of certain artistic manifestations, while describing attention as the element that led to a reencounter with consciousness and will.

A detailed examination of the different versions of Benjamin’s essay was essential to unraveling the new meaning of distraction for this author. Based on a selection of words belonging to the distraction semantic field in his original writings, we have not only cited the original versions, in German and French, but we have also extended this study to his entire oeuvre, and to the letters where the term distraction appears.

Another keyword for Benjamin is shock. He places it in the context of the modern work of art and, particularly, within cinematographic work. According to our author, shock is identified with an opening in the filmic image that gives way to the spectator’s own world. At that moment, the experience of cinema dialectically links the projection of cinematographic images, as the present time, and memories recalled by the audience, as the past. For Benjamin, the cinematographic shock capable of reintegrating part of the subjectivity of the spectator, works as a mimetic replica of another shock present in metropolitan centres. This last idea, which is implicitly related to the technological level or standard of modernity of the time, to the concentration of population in big cities, and to the effect of the two world wars, has a continual impact on citizens that lessens their capacity of being affected, and their functioning as social agents.

Benjamin believes that art has enough potential to confront modern alienation. But, according to him, all types of art are not capable of doing so, only the art in accordance with the technological innovations of the age. The shock triggered by the modern work of art could break through the blocked unconscious of the spectator, fighting the effects of the real shock of the modern metropolis, to which the shock of military conflicts can be added. In which case, the use of artistic shock would

overcome the mimetic boundaries imposed by technology on the modern citizen.

Although Benjamin has been central to our analysis of modernity, it was also crucial for him to broaden his perspective thanks to other theoreticians close to him, like Georg Simmel, Siegfried Kracauer and Bertolt Brecht. A constellation that works from the theoretical standpoint, and also provides the author with a circle of references and friendships. Their collective vision helps us to find a better description of the transformation of perception formulated by Benjamin. Notably, their reading of modernity seems to look on distraction as well as some nervous disorders as a stage of an adaptation process to the modern milieu.

As regards the relationship between attention and distraction, this thesis intends to discuss the confrontation that is traditionally maintained between them. With this aim, we shall indicate the existence of a common ground: abstraction, where attentive and distracted states coexist. Moreover, distraction –apart from the abstraction context– implies a deviation of attention. For this reason, attention appears to be a constituent element of its theoretical antipode.

Aside from the exclusively perceptive viewpoint, the political position of distraction in line with Benjamin's postulates is essential when addressing this subject. In order to distinguish between the different typologies construed as distraction, we term as 'endogenous' the distraction which means a fake deviation from a normative system, and as 'exogenous', the distraction which corresponds to a real departure, or to a means of defense.

Furthermore, negative features of modern technology, like interruption and its by-products (intermittence, interference and loop), will contribute to modify the forms of sensitivity from modernity onwards, presenting themselves as both disruptive and productive. These features will be materialised in contemporary artistic production, where a new logic of creation and reception is rewritten. It is on the basis of these artworks, which go from the mid-twentieth century to present time, where we intend to explore Benjamin's approaches engendered by the modern period. With them, we configure an ensemble of cases that gives shape to an artistic panorama that demonstrates by means of dysfunction, being part of the technology that has produced it. This standpoint, from which deficiency may acquire not only artistic potential, but a political one as well, we consider to be indebted to the concept of distraction as elaborated by Benjamin.



## CONSTRUCTION OF THE SUBJECT OF STUDY

This thesis is inspired by an interest in understanding seemingly paradoxical expression, “reception in distraction” (*Rezeption in der Zerstreuung*), which Walter Benjamin formulated in the essay, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) (1935-1940). It is for him, the means to conceiving of a new mode of perception to characterize Modernity. Moreover, our research aims to acknowledge Benjamin’s approach to various contemporary artworks which employ disruptive strategies.

The fact that the figure of Benjamin has gained significant weight in the fields of Aesthetics and Visual Studies throughout the last decades of the XXth century, may due to the following reasons. Erdmut Wizisla states that, after the student riots of May 1968, the theory of media derived from Benjamin’s work, alongside that of Bertolt Brecht, is brought up to date in an unexpected way. An example of this is Hans Magnus Enzensberger’s book, *Constituents of a Theory of the Media (Baukasten zu einer Theorie der Medien)* (1970), where the author reintroduces Benjamin’s “Short history of photography” and the thesis of the essay “The Work of Art”.<sup>455</sup> Regarding these works, he points out the “socialist possibilities” (Enzensberger cited by Wizisla 2007: 63) of the media, unnoticed by the Marxists of that time, and demands the possible emancipatory use that Benjamin once advocated for them. Susan Buck-Morss shows a particular preference for Benjamin since the 1980s, when the Suhrkamp publishing house launched the publication of his collected works in German (*Gesammelte Schriften*) which raised him to the same stature as other great figures in Literature and Philosophy. Be that as it may, the predilection for the Benjaminian texts increases exponentially around the end of the twentieth century and to this day, his relevance has not waned.

One outstanding feature in the analysis of the Benjamin’s universe (tangible precisely in the phrase, “reception in distraction”) is the frequent presence of two opposing aspects within the same element. Therefore, both the dialectic confrontation of pairs of opposites and the disparate sides of the same subject are multiplied in our research. This demands that we see Benjamin as having a flexible character and a predisposition toward thinking dialectically. Although this peculiarity can be distinguished in the nature of his work and even his personality. One paradigmatic example of this is the close relationship he had simultaneously with both Brecht and Theodor W. Adorno, who were publicly at

---

<sup>455</sup> Taking into account the length of the whole title (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”) in this research work it will be shortened to “The Work of Art”.

odds. Answering a letter about this subject from Margarete Karplus –Adorno’s partner–, Benjamin will explain to her that:

In the economy of my existence, there are a few specific relationships which do play a part, which enable me to assert one position, which is the opposite of my fundamental being. [...] it is not a mystery that my life, as well as my thought, moves between two contrasting positions (Benjamin 1998a: 440-441).

Demonstrating this dialectical opposition, Benjamin states that “reception in distraction” is one of the most disturbing and significant concepts for those scholars dealing with questions related to the reception of the artwork in the modern age. However, the study of distraction in Walter Benjamin’s context went rather unnoticed in comparison to other aspects of his oeuvre until a few years ago. Despite the efforts certain scholars –such as Lindsay Waters, in addition to the thorough work of Howard Eiland and Anthony Vidler– having suggested the importance of taking a close look at this issue, the subject is still far from being analysed really in depth. The privilege of exploring this “disorder” entails, on the one hand, that a methodology capable of leaving a field clear for such organization be applied and furthermore, a correlation of possible connections be made. To complete the process we must also identify the knots and lost threads which are to be a part of the conceptual framework as well.

Our research paper departs from the idea of “reception in distraction” which is essential to understanding the focus of “The Work of Art” essay. Within this dyad, reception and distraction, we see distraction as the axis to which reception always refers. We begin therefore with distraction –from this “slippery” concept, as Eiland (2003: 52) calls it –to try to unravel the meaning it takes on in the essay. Although Benjamin regards distracted perception as being a negative before writing “The Work of Art” essay, from that point on he brings a new light to this concept and defends it as a different form of perception. This turning point occurs when, as Jean-Louis Déotte has pointed out, Benjamin is able to “understand that the recipient [of the artwork] is no longer the classic subject, that the mobilised sense is not only the vision, that reception is no more centred, but it was unconscious” (2004: 264) and he is the first one to realize it. On the other hand, within the original versions of the essay, the term distraction is divided into a much more complex range of ideas than most translations are able to reveal.

If we bear in mind both Benjamin’s change of attitude towards distraction and its variation in German, we necessarily must take distraction as a flexible concept, open albeit contradictory at times, and which requires a careful analysis of its real role in “The Work of Art” essay. In order to do so, we located the appearance of a selection of terms belonging to the semantic field of distraction within his oeuvre and letters in their original version in order to capture the



different senses brought to this concept by the author.<sup>456</sup> These new meanings in turn expand and deepen the meaning of distraction in our own language.<sup>457</sup> The comparative study of all these examples have helped us to understand Benjamin's position on these concepts –or rather, the different facets locked in the terms themselves– and their evolution throughout Benjamin's work. Some of his letters provided access to a more personal use that the author made of some of those words, allowing us qualify particular attitudes related to them. By means of our perusal of Benjamin's personal writings, we have attempted moreover to uncover the secrets of an age, which had crystallised in the depths of language because, as Hannah Arendt stated, "In the final analysis all problems are linguistic ones" (1971: 69). However, we are aware that our research does not begin to exhaust this subject matter. We would say rather, that it makes inroads into this concept of Benjamin's universe, which is 'distractedly' cited.

Regarding the other element of the canonical expression ("reception in distraction"), reception is supposed to be a feature that one could consider dependent on distraction. Benjamin however suggests reception as being an occurrence intrinsically linked to another feature, which in fact mediates between reception and distraction: the concept of shock. This third 'invisible' element triangulates the "reception in distraction" and transforms the reception of the artwork (particularly that of cinema) as the triggering agent upon contact with the spectator's involuntary memory. In this way, shock acts as a bridge between the artistic percept (in the reception) and the audience's feedback (their input). From the viewpoint of both Benjamin and Brecht, this inclusion of the very particular essence of the recipient produces the possibility of a political involvement that, thanks to "reception in distraction", would restore the lost spectator's intervention in the massive and accelerated technical drift of modernity. Although these postulates had been described as naïve by authors contemporary to Benjamin, such as Adorno, and subsequently, Gilles Deleuze, Benjamin actually makes reference to a revolution initiated from the scope of subjectivity, as Maurizio Lazzarato (2013) so well explains.

The fact is that Benjamin proposes the shock present in the artwork –that triggering agent of subjectivity– as a mimetic replica of the shock present in the metropolitan centres, which emerged during the XIXth century. In addition, there are the technological factors of the time which function like gears of a

---

456 The selection consists of five terms extracted from its original language, German: *Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Zerstreutheit*, *Bilderflucht* and *Entrückung*, plus another one in French: *distraction*. We include this last word taking into account the devotion Benjamin felt to French language and his extensive knowledge of it, which leads him to be a translator of it.

457 "[...] the translator [...] must expand and deepen his language by means of the foreign language" (Benjamin 2000c: 262).

machine for the modern age, exposing common people to an experience of shock which lessens their ability to be affected psychically. It also compromises their effectiveness as social agents, a result of overpopulation, the accelerated pace of life in the city, the oversaturation of stimuli and, of course, the consequences of the two Great Wars. Benjamin points to avant-garde art as the one thing capable of reverting these ill effects of modernity –accomplices in the burgeoning alienation of the age– by means of the same technology that produces them. Thus, art would represent a strategy in total opposition to the citizen's conscious deployment, which prepares them for the fight against the harshness of the environment which blocks the unconsciousness, where involuntary memory dwells, as Susan Buck-Morss has written (1993).

Through his approach, Benjamin shows how shock triggered by Art would achieve the unblocking of the unconscious, combatting the effects of real life shock of the metropolis. At the same time, the artwork shock would serve the citizen as exercise i.e. provide training, and therefore, the reception of artwork shock does not invalidate their reflective and political capacity. We could interpret that, in that sense, this author discerns a mimetic capacity in art that allows one to understand the environment and to integrate in it. In this case, the artwork shock would emulate the effect of the metropolitan and military shock, permitting the modern citizen to overcome those limits which are imposed by technology. The transubstantiation that implies moving from one type of shock to the other –from a shock as attribute of technical objects to a shock which inhabits the modern citizen's body– is translated as “innervation” by Benjamin (2008a: 21). It is understood as a shock embedded in the very personality of the man or woman of that age and, in turn, is an indispensable component of their new modern experience and, even more, of their postmodern and digital trail.

In analysing modernity however, we have focused on the figure of Benjamin, when it was also crucial to take a broader approach to include other theoreticians' points of view about these or similar questions. For this reason, other authors such as Georg Simmel, Siegfried Kracauer and Bertolt Brecht have been mentioned. They represent not only figures of importance in the realm of theory, but they are also people with whom Benjamin establishes close friendships, as in the case of Kracauer and, especially, Brecht. We must add that all of them were on the scene in the city of Berlin. For these scholars Berlin could not have been a more suitable metropolis as the laboratory of modernity. Thanks to the wealth of viewpoints around Benjamin, his findings can be perceived in a different light and are integrated in a context that, despite being a marginal one, gains relevance as the years go by. The fact that, in general terms, they all share a similar position in relation to modernity proves the existence of

some voices that, despite everything, believe in the potential of their time.

We were interested in gleaning from this reading of modernity the features that could help to configure the transformation of perception delineated by Benjamin. In this way, we give form to a selective prehistory of modernity that, in a certain way, would be also the prehistory of our age. Based on this, we question if certain problems defined as contemporary –as the distraction issue– would not share the same concerns with modernity. A question that is not surprising, provided that the definitions of later stages still take modernity as a starting point: postmodernity, super-modernity. However, we must not lose sight of the reception of every age and, by extension, its perceptive habits as well, continuously shedding their skin over the years. That a new gaze occurs bringing up other times and modes while also selecting a new and different field of vision. This process requires a constant refreshing of the observing subject parallel to that of the producer. Far from being a drastic change taking place nowadays in relation to modernity, the process we analyse seems to correspond to a significant number of little mutations that shape another status of the issue over time. The progressive acceleration of processes, of mobility, of the incessant anxiety that arises from a preoccupation with maximizing one's time, temporal economy, of men and women's flexibility, of the loss of traditional values, and at the same time, a manifest standardization of referents, are questions which nag us at present, but which were undoubtedly engendered more than two centuries ago. On the basis of the observation of such reconfigurations arise questions about which moment in the perceptive reorganization we are currently in, and to what extent our present is indebted to that great former rupture which ushered in modernity.

Within the crisis of experience occurring in the modern age, neither Benjamin nor his close friends and homologue, with whom we have compared and contrasted Benjamin's perspective, are reluctant to accept new technology but regret the loss of traditional values such as contemplation and the auratic feature of art. They are rather in favour of distraction –the distraction Benjamin defends– and of shock. Neither stigmatize they the modern age because of diseases related to nervous agitation such as neurasthenia or to pathologies which stem from it like agoraphobia and claustrophobia. Quite the contrary, within this circle the deficiencies described from the viewpoint of artistic tradition are translated as *resistance* and the *diseases* detected in the modern milieu are assumed as an *adaptation* to it. From this standpoint where deficiency and dysfunction can be articulated as forms of resistance, we will devote a whole chapter to an approach to both the new concept of distraction brought up by Benjamin, and the contemporary artistic legacy beholden to his vision.

As it relates to attention, the term distraction has been underestimated historically speaking. Apart from the Benjaminian stance, in this thesis we will address the study of the historical perspective of distraction, its other and sometimes paradoxical relation to its antonym *par excellence*: attention, and we will reflect the ongoing concerns about attention disorders (ADD and ADHD) and the influence of new media on (des)attentional behaviour. As regards the relationship between attention and distraction, this research compares both concepts in order to elucidate their real contrasts and their common ground. Thanks to this, we will be able to observe how the antithesis between the two elements disappears in favour of a better understanding of their relationship, in which they share one or more intersections. In these circumstances it is sometimes possible to talk about the same thing when using both attention and distraction, in spite of their assumed opposition. This happens in the case of abstraction, a field occupied by the two concepts, becoming either ‘abstraction by distraction’ or ‘abstraction by attention’. Investigating this pair of opposites at different levels (perceptive, artistic, political), in turn, indicates where to place the range of the Benjaminian sense of distraction. This more general perspective of the concept allowed us to make connections among several authors, at different times, various scopes of action although also linked (art-perception, art-politics) and in addition, to examine the relationship in these same contexts with its already mentioned opposite: attention. Taking this into account, when dealing with distraction. We have attempted to set aside this traditional dismissal of the term and, following the Benjaminian example, to address it from the ensuing productive perspective, both artistically and politically.

Within the context of perception we will highlight two forms of distracted existence: one which corresponds to an anticipatory status with respect to impact and another which is associated with self-absorption. In the first type, distraction as alertness (to the environment or as a subjective alert), is ineluctably linked to attention and also to shock. On the one hand, in this state, attention is transported from one field to another; it does not become void because it moves from the object that was being attended to, to another field in a different context. This opposition between diverse worlds of the subject (interior-exterior and vice versa) or diverse realities within those worlds (exterior-exterior or interior-interior) gives rise to a dialectical relationship capable of producing some features inherent in shock. Contrary to this “alert” form of this type of distraction, self-absorption tends to be defined as a temporally more continuous state. Linked to the term ‘abstraction by distraction’<sup>458</sup> and very close to Kracauer’s “non-vulgar” boredom (2006: 181), that where reflection and imagination come about, the

458 This concept will be addressed in the subsection “The abstraction as common place for attention and distraction”, in the chapter II of this thesis.

self-absorption seems to cope with all the phatic<sup>459</sup> alerts of the modern milieu and, by extension, of the digital era. This makes it a stronghold not yet breached by what seems to be an unstoppable capitalist colonization of leisure time.

On the other hand, if we take into account the potentiality of diversion, which implies the distraction related to alertness, we could consider that both this kind of distraction and self-absorption would be able to set escape routes in an economic and political system devoted to exploiting our senses, and which increasingly reduces what could be called *own time*, understood as time belonging to true idleness and where there is no intervention of market interests. All this leads us to consider both attention and distraction as political instruments capable of being either accomplices of the established capitalist system or elements which fight this system or misappropriate it. As regards distraction, we will differentiate its political and artistic positions, calling the distraction, which on behalf of entertainment, drains any form of resistance to the system, ‘endogenous’, and calling ‘exogenous’ the distraction that—at least initially—opens a hole in the embellished reality, or uses the allure of distraction in its favour.

Benjamin maintains that the cinema is the key to the turning point in perception present in modernity. He also considers certain artistic avantgarde movements, eg. Dadaism, Surrealism, and Futurism, to be the predecessors of it, although he thinks that they do not reach a very high technical level in terms of the cinematographic. In order to understand this, we have to take into account that, on the one hand, our author refers to the cinematographic phenomenon as “*apparatus [appareil]*” —if we follow Jean-Louis Déotte’s terminology (2004)— namely, as a new form of production engendered by technical devices which bring forth another form of sensitivity, and on the other hand, a specific type of cinema, discerned by Benjamin, highlighting the work of Serguéi Eisenstein and Charles Chaplin, and Mickey Mouse cartoon films as prime examples. But, apart from cinema and its new *mise-en-scène* of the moving image based on concatenated frames, other genuine aspects of modernity like the fragmented assembly line of industrial production, and the rational division of time imposed by the preponderance of the clock, among other things, contribute to the creation of what we perceive as a disruptive immanence which prevails throughout the twentieth century and beyond, informing a large part of the artistic work of the age.

Innate features of modern technical modalities such as interruption and its by-products, i.e., intermittence, interference and loop, will contribute to alter the forms of sensitivity from modernity henceforward, presenting themselves as both disruptive and productive. But, in addition to being defined as features

---

459 This term is used by Paul Virilio to make reference to the image which “grabs our attention and forces us to look” (1994: 62).

of modernity, these elements will give form to an artistic production capable of rewriting a logic of creation and perception precisely because they stem from it. On this basis, we will compile a collection of particular cases of artistic production from mid-XX<sup>th</sup> century up to the present. Culling these examples for our analysis, we will outline a new audio-visual panorama in accordance with new technologies and with the transformation of behaviour felt during the modern age. These artwork are both consumers and producers of the images and technological objects of their age. They reveal the new codes of visuality today, which are a product of the cultural and technological heritage of modernity, and of the tremendous alterations this legacy has suffered today. Their production translates a way of consumption, congruent with the images of the times, while rebelling against this very consumption, to provoke a turning point within the 'aesthetic experience', understood in its most original sense.

In light of the above, this thesis assumes the disruptive character of artistic production to be a replica of its environment: a feature of the adaptation to the technical and technological milieux, which was also discerned in the modern period by Benjamin. In order to give shape to this perspective, it was necessary to make up a collection of artistic disruptions, to organise them according to the similarities that appeared when connecting them, and to choose them when detecting particular elements repeated in them. This artistic collection strives to distinguish particular cases within the disruptive context, while also endeavouring to question the contradictions and fragilities contained in them. Based on these works, endeavor to make our approaches echo Benjaminian approaches and the approaches of theoreticians who assumed modernity was a "crisis of perception". The disruptive categories which derive from these cases –categories which are opened and intertwined among them as well– declines to articulate this scope of artistic creation through isolated classifications and, instead, opts for building a supporting, removable and porous framework. This turns them into scarcely laid down settlements which setup the cartography of an artistic ground yet to be explored.

Furthermore, this research considers interruption in contemporary art to be the manifestation of those deficiencies and dysfunctions in relation to a normative image, which provides another reading of the image. This perspective becomes attuned with the sidelong glance that we have cast across our work concerning the appearance of a type of *maladie* described as 'genuinely modern' –also understood by our authors as environment adaptations– and about other ones in relation to perception deficiencies (e.g., aphasia, aprosodia, hemi-inattention, partial blindness, intermittent exotropia, etc.), in which audio-visual insufficiency and/or deficiency come into play. All of them will help us to examine the dysfunction present in the artistic production



we deal with in terms of both an alteration of a noticeably steady flow and/or an expected one, and a disintegration of a kind of image based on classical patterns of production. In these cases, interruption will not be just assumed as an audio-visual asset or will gain a plastic sense. On the contrary, interruption in its full range (intermittence, interference, and loop) will entail by itself a conceptual value, which will deploy the potential of the artworks based on it.

This is how the selected artworks lead us to consider insufficiency or deficiency in the image materialised by its interruption as the trigger agent which delivers a type of shock to the public, acting as a disruptive discharge. In a similar way to the cinema supported by Benjamin, it works as a link to the (audio-) spectators' dimension, leading them to reflect and to imagine other forms beyond what already exists, an extensive haptic production for a tactile reception.

## METHODOLOGICAL ISSUES

From the beginning, the signification contained in Benjamin's expression, "reception in distraction", directed us necessarily to the study of the author's production and his place in historical context. For this reason, and bearing in mind importance throughout the writing of this thesis, we could almost regard him as a partner, an author who has provided us with the references to configure the domain of modernity and also the key elements for examining how contemporary art is being made. Having a dialogue with him means that our times relate to his dialectically, times which are distant but remain connected by their legacy, as modernity is connected to the digital age.

Following the thread of current times backwards, directs us towards the analysis of the modern period in chapter I, where we are surprised to find a replica of our most recent concerns with the changes experienced by our perception. Therefore, we could say that in our research; we are attempting to decipher the prehistory of postmodernity and contemporaneity from its very manifestations, in the same way Benjamin wanted to uncover the attributes of modern times with the memory of the city of Paris. We have not only carried this exercise out using the Benjaminian prism, but we have also extended our focus of interest to a reduced group of authors and friends who surrounded him, like Kracauer and Brecht, because of the influence they exerted on his critical and aesthetic vision, especially in the case of Brecht.

Regarding Simmel, although he is not as personally close to Benjamin as the other two authors, his findings about modernity and the city are reflected in Benjamin's writings, for example in *The Arcades Project*, they also complete and support the postulates of the rest of our scholars. Apart from them, there is Baudelaire, the eccentric visionary so revered by Benjamin, whose thought underlies the theoretical substratum from which some key concepts of modernity rise. This entire constellation of authors not only comprehend what was happening in their times, but will also be a landmark in the history of modernity. They are related in terms of the configuration of a framework that is both social and theoretical. Within this framework, we will highlight the modern features responsible for the new mode of perception of that time, opposed to that associated with traditional disciplines and classical forms of art. Furthermore, the "elective affinities" which we highlight in these authors will reveal a series of modern singularities which will articulate some of the artworks that have emerged since the mid-twentieth century. We will present some of them in the final part of this research paper.

The fact that the Benjaminian “reception in distraction”, along with the interwoven element of that relationship: shock, and the context where it appears –“The Work of Art” essay– are the core of this thesis. Situated in chapter II, it made us work in two opposite directions. The first one, which we address in chapter I, leads to the beginning of modernity and the birth of Berlin as a metropolis at the end of the XIX<sup>th</sup> century. The second one, located in chapter IV, focuses on contemporary artistic production from the second half of the XX<sup>th</sup> century to the present day. As regards chapter III, it is where we question the different forms of distraction from a contemporary viewpoint, drawing a link between the genuinely Benjaminian distraction (in chapter II) and the disruptive production in contemporary art (in chapter IV).

Considering that Benjamin finishes his last known version of “The Work of Art” essay at the beginning of the 1940s, this thesis analyses the artistic manifestations from the 1950s (such as the American Structural Film).<sup>460</sup> This does not turn these artworks into the Benjaminian legacy, but they do pose problems which stem from modernity and were already pointed out by this author in avant-garde art, which, in turn, begins to shape what would be called postmodernity. The type of artistic production that we work in takes special care to place distance between the object of art and the spectator, allowing him or her both the chance to reflect and to take a political and cultural position. On the other hand, this production is also committed to moving the audience. This is why, and as in the cases of the organisation of the artistic production in chapter IV which follow each other, the questions we studied about modernity through Benjamin’s point of view –but also through the Simmel, Kracauer and Brecht’s– spread to contemporary analysis, acting as a *ritornello*. Adding the modern perspective sheds a different light on the reading of interruption in the contemporary artworks that we gather here. We consider them the products of a new regime of perception, born of modernity. Thus, two contemporary art dimensions converge in our research paper: distraction as reception and interruption as production. They are correlatives and their analysis will address everything related to the image, from formal issues to cultural and political questions.

We would like to think that the relationship we always maintain between ‘High Modernity’ and the present days constitutes a kind of archaeology which traces modern vestiges in actual times. For many of the contemporary artworks that we present in chapter IV, questions that originated then are echoed today. In this sense, we realize that we may have been contaminated by our object of study, provided that this transit between times corresponds to an essential

460 However, we can find some precedents of this movement as the abstract film that appears in the 1940’s. For instance, that of Dwinell Grant. This artist made a series of experimental films from 1940 to 1945 which will have much to do with some of Paul Sharits’ works.

quality of the Benjaminian dialectic of images. Moreover, we assume that the intertwining of elements coming from the different ages provoke a “shimmer” belonging to Simmel’s proceedings.<sup>461</sup> In other words, we could consider that the way we address these artworks, as ‘historical-dialectical method’ (and the same applies to the way in which we have developed the whole research paper), also corresponds to the very nature of the matter we are dealing with.

Furthermore, analysing this type of contemporary artistic production to which we are devoted requires the study of the actual standpoints, of one of the terms with the most weight in this thesis: distraction. For this reason, chapter III deals with the examination of the political role assumed by distraction in a culture highly influenced by media and, by extension, exploited commercially through the senses. We will be tackling the different political loci where distraction can be found. On the one hand, it will be presented as the element which fosters such exploitation and will be pointed to as responsible for a loss of political potential. On the other hand, distraction will be considered as an alternative against media manipulation, in line with Benjaminian theory.

A large part of our research paper has been related to the hoarding of little and great findings that we have intended to orchestrate afterwards. Hence, we consider that some of the elaboration of this thesis is close to the task of building up a collection. A preliminary ensemble of ‘collected objects’ comes from a close reading of both the main modern authors in this thesis, and of their most relevant researchers, particularly in the case of Benjamin. This means that, in spite of managing numerous sources across the research, those that we have been shelling thoroughly arise more frequently. A second selection derives from taking a close look to Benjamin’s work and correspondence by the hand of the distraction semantic field, which we will address shortly. And, lastly, our third ensemble is composed of a compilation made from works of art from 1950s to the present days, related to the disruptive features that we bring to the fore here. It contains all kind of artworks, although there are mainly audio-visual works. A *mise-en-scène* of all these collection pieces will give rise to the sections articulating this research work, which do not strictly meet temporal or thematic guidelines.

These two last compilations, the ones related to the Benjaminian distraction and the one configured by an artistic production that revolves around interruption, approaches an issue that we consider at no point closed. Moreover, these compi-

461 That “shimmer” about which his student Kracauer states what follows: “[the procedure that Simmel employs] gives the impression of a world that emits a curious shimmer [...] This shimmering is generated in particular by the fact that Simmel continually interrupts his train of thought so that he can present analogies (taken from the most varied spheres) to whatever behavior he happens to be examining. The fruit we reap from this sort of scouting is a growing sensitivity to the intertwining of the elements of the manifold” (Simmel 1995b: 252).

lations would not have been made if not for two research trips. The first one, spent in 2009 in the Walter Benjamin Archive of the Akademie der Künste in Berlin, which allowed me to examine in detail Benjamin's writings. Once I had studied the most significant texts of Benjamin's oeuvre, which included terms associated with distraction and other related to it, sectioned off –necessarily– within his production and correspondence a distraction semantic field composed of five terms written in the original language, German: *Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Zerstreuungheit*, *Bilderflucht* and *Entrückung*, in addition to the French: *distraction*. Taking previous terminological analyses of this concept in German into account, such as the study carried out by Howard Eiland, where focus was placed on the words *Zerstreuung* and *Entrückung*, or that of Jacques Boulet, which deals with *Zerstreuung* and *Ablenkung*. We propose an in-depth study of these same three terms, and widening this semantic field adding *Bilderflucht*, *Zerstreuungheit*, and the French word *distraction*. For it was Benjamin himself who accepted the word when he decided to publish the French version of “The Work of Art” essay.<sup>462</sup> The order with which this selection is presented corresponds to the number of appearances, from the most to the least frequent. Locating all these words serves to frame and analyse the use of each term from point to point in the most diverse contexts, with the aim of determining which type of distraction particularly implies the known and repeated expression “reception in distraction”. For this reason, throughout this study, it has been fundamentally important to always keep in mind how each term was applied,<sup>463</sup> apart from the chronologic development of its meaning within Benjamin's work.

Thanks to the digitalisation of all Benjamin's texts recovered to date, offered by his Archive, we were able to locate each appearances of the word distraction (both in the *corpus* of his work and in his personal correspondence), examine the use of each word and its relationship to our selected semantic field, thereby composing a map of concepts (and of the examples chosen for this purpose) within the terrain of the Benjaminian term, distraction. Through them, we were able to compare the different standpoints that this author brings up to

462 The weight of the French language for Benjamin becomes clear in his facet of translator from French into German of Marcel Proust, Saint-John Perse (Alexis Léger) and Charles Baudelaire's works. Moreover, the long stays in Paris during the exile immersed him in a culture that fascinated him. The examples of *distraction* (in French) concentrates in his translation of “The Work of Art” essay into French language, in order to be published at the end of May 1936 in Paris, in the *Social Research Journal*. Such translation meant, in fact, a new composition on the basis of the first version of the essay, by following the model of a second version, meeting the corrections of Max Horkheimer and his collaborators in Paris (Hans Klaus Brill and Raymond Aron).

463 Because, as Benjamin explains in “The task of the translator”: “For this sense [...] is not limited to what is meant but rather wins such significance to the degree that what is meant is bound to the way of meaning of the individual word” (Benjamin 2000c: 259-260).

distraction and observe the evolution and exchanges of the selected terms. It was from the start of this laborious but indispensable task that we were able to understand the nature of the pieces (sometimes multifaceted) that Benjamin brought into play when developing a non-explicit theory of modernity. For, as Bruno Tackels points out, “Benjamin never provides the elements that allow the understanding of his thought” (1999: 171). Regarding the analysis of his texts in Spanish, we have been guided by the most complete and updated edition of Benjamin’s works published by Abada Editorial. In the case of not finding a Spanish translation, we have had to resort to the original German publication in the Suhrkamp edition and to translate it under supervision. Even so, it was necessary to compare the versions and our own translations numerous times with other previous publications in Spanish or in English, French and Italian, with the objective of keeping as close as possible to the sense defined by our author. All the texts where the terms meaning distraction appeared played the role of anchors for our research work within Benjamin’s extensive production, which could not otherwise have been adequately addressed.

Moreover, in chapter II, apart from examining the collection of ‘distracted’ terms extracted from his oeuvre (where “The Work of Art” essay is most prominent) and correspondence, we try to go beyond the supposed opposition between attention and distraction, contradicting the reductionist position and intending to elucidate how these two concepts actually remain intertwined. After that, we explore the position of some contemporaries to Benjamin with regard to distraction, such as his friend Kracauer with his “Cult of Distraction” (*Kult der Zerstreuung*) (1995b: 323-328), which begins to outline what would be a different form of experience from the pace of the technical advances of the age. This is followed by a short appraisal of the most significant contemporary studies about the concept of distraction in Benjamin. Then, we will address the aforementioned detailed study about the Benjaminian term of distraction.

Within the first part of chapter IV, we’ll examine the concept of interruption, followed by another of its inseparable elements like intermittence, interference and loop. All of them are capable of generating forms of sensitivity by virtue of their disruptive nature. We will thereupon deal with the implementation of disruption in contemporary art. In order to do this, we will address an ensemble of artworks within a delimited period that goes from the mid-twentieth century to current times. The collection that we gathered of this type of artwork is unrelated to both historical genealogy and the panorama of different typologies of interruption, but it consists of sampling artworks associated with the interruption concept that generates what has been termed “case” in this context because they share some part of their singularities. Thierry Davila



describes this methodology as “reasoning based on particularities, designing a cartography of cases traversed by the law of difference and repetition, building the cases because of and in its enunciation, because of and in its description” (2010: 27). The morphological singularity that gathers the elements constituting each case would lead to a singularly sensitive apprehension, simultaneously to a new subject of thought for Davila. Thus this author proposes the possibility of building an art history by means of this “multiplicity of *singularities*” (Davila 2010: 25), where singularity becomes closely related to a structuring character. And while the case is thought of as a kind of open categorization, some of the artworks appearing in this research work penetrate in diverse cases simultaneously, being reconsidered in different ways. Moreover, we could interpret this thought as being based on cases that respond to a distracted logic, for the case itself is “the one that produces a disruption, the one that gets distinguished *supremely* within the sum of the general laws” (Davila 2010: 24) and furthermore, it corresponds to what “makes unstable the perceptive evidence of an object” and “forces the attention” (Passeron and Revel cited in Davila 2010: 24).

The last research trip, in 2011, to New York’s Museum of Modern Art (MoMA) was where I was offered the possibility of using their filmic and audio-visual resources, aside from giving me access to the extensive catalogue of its print library. This allowed me to collect a great many of the artwork selections. During my stay, I consulted the audio-visual vaults of one of the finest institutions in the United States, which was devoted to collecting video, graphic and digital artwork since 1971, the Electronic Arts Intermix (EAI). Access to all these resources was fundamental to enhance the elements that give form and consistency to the study of the disruptive categories comprising chapter IV.

I have to admit that the type of artwork to which chapter IV is dedicated connects with my own artistic output. My interest in the different aspects of interruption gave me the chance to decipher the framework of this artistic specificity by means of the ensemble of cases. And it is while delving into this language that I become aware of what is present in my own work.

Thanks to a previous research trip from September 2010 to January 2011 at La Maison des Sciences de l’Homme, and in the Department of Philosophy at the Université de Paris (8, Vincennes-Saint Denis), in Paris, and under the supervision of the Aesthetics professor Jean-Louis Déotte, I was able to gain a more thorough understanding of Benjamin’s writings. Thus, the same scene where our author developed his prehistory of modernity, Paris, allowed me to string together the questions that he himself began to pose concerning the character of a metropolis, and to add them to our prehistory of postmodernity. Undoubtedly, the conversations with Déotte and other experts such as Jacques

Boulet and Jean Laxerois helped me to shape the amalgam of Benjaminian extracts and to use them in our own discourse about “reception in distraction”. Additionally, I think that all the stays were not only indispensable for the research. Thanks to them, I was able to survey the essential topography for Benjamin, which allowed me to contrast his theories with the present time. My inquiry lead me from Berlin, the first metropolitan experimental field for the author, then to Paris, the capital of dialectics between the present and the past, and finally, the United States: that frustrated aim that Benjamin considered once his last resort.

## CONCLUSIONS

The different forms of perception qualified as attention and distraction should not be understood either as being the parts of a binary relation of opposites or as forms belonging exclusively to the perceptive scope. On the one hand, attentive and distracted states are intertwined in the context of abstraction, so that it is possible to mistake them as being the same concept. On the other hand, the distraction that exists apart from abstraction is interpreted as a deviation of attention, so the latter appears to be a constituent element of its alleged opposite.

Beyond their being forms of perception, we have to accept as a given that attention and distraction, as domains, are also present on a social and political scale. The traditional readings of them as pairs, on the one hand, draw attention to their role as the triggering agent of concentration, reflection and will. On the other hand, distraction had been seen as a form of pure dispersion, which, feeding from superfluous and inappropriate sources, leaves the city dweller unable to develop or process the sensorial input that was gathered by virtue of attention. However, Benjamin will be one of the first to invert these positions, arguing that, within art reception, distraction leads directly to the “understanding of oneself”, in other words, towards collective awareness. Thus, Benjamin will consider contemplation –and, by extension, attention– as the absorption which shrouds the spectator of the artwork, and isolates him or her from anything outside this contemplation. On the contrary, owing to the impact of cinematographic shock he understands distraction as that which makes the connection with the audience’s past experience possible. Given that these “openings” in the image can connect to the spectator’s own world, the experience of cinema will also link dialectically past in terms of the audience memory, to the present, in form of a projection of cinematic images. This is the sum of elements with which it is possible to configure ways of reflecting about the audience’s own situation, and ways of imagining possibilities within reach. Accordingly, Benjamin totally inverts the previous categorization, which he had also maintained until that moment. This categorization on the one hand, construed distraction as a narcotic effect of the attraction derived from artistic manifestations or commodities; and, on the other hand, defined attention as the element that channelled a meeting with awareness and will. Nevertheless, this inversion does not prove to be symmetrical, for it has different nuances in comparison with the former relation where attention is most relevant.

Within the context of the work of art, and especially of the cinematographic

work, distraction for Benjamin harbours intermittent attention provoked by shock, which would awaken reflection, reaction and political agency. But this is not possible with every kind of cinema images, since a certain portion of cinematographic production (Hollywood being a paradigmatic example) continue to cultivate the other kind of attention-distraction relationship, being defined as a type of cinema that uses its charms on the spectator and is guided by the figure of the hero based on Aristotelian patterns. This identifies it with a cinema of absorption, which corresponds precisely with the pattern that Benjamin used to describe pictorial and auratic art. On the basis of this, we conclude that the two approaches that counter attention with distraction in an inverse way could occur reciprocally in the same artistic domains.

Based on this Benjaminian precedent, it is necessary to properly comprehend what we mean when referring to distraction, for its definition is extensive and variable, identifying it even with its opposite –attention– depending on the context where it appears. The Benjaminian term, distraction that engenders our research becomes infused with the postulates of the Brechtian theatre, which defend the interruption of the theatre piece, what he terms as estrangement (*Verfremdungseffekt*) always present between audience and the work. The go-between for Benjaminian distraction and interruption would be shock: an element that enables the escape of the spectators towards their own dimension. This factor alters the cinematographic reception and intertwines it with the subjective experience of the audience. Benjamin's words mean that by permeating the work of art through the recipient's subjectivity, the audience –the mass audience and, in particular, the working class– feels prepared to adopt a social and political stance, via their distance from the work of art. However, this is possible by means of the transgression of the cultic distance previously imposed by the auratic art that was incarnated by the most traditional disciplines, especially by painting. Benjamin understands both the loss of absolute values in the work of art and the connection to the artwork through the tactile quality of the shock, which is responsible for the spectator's feeling of being touched by the work of art. Thus, the shock arises as an ambiguous element, which implies a temporal distance between memory and the present moment of the spectator, and prevents the exclusive absorption within the work of art. It also offers a prompt contact that invites spectators to 'appropriate the work of art'.

The so generally repudiated distraction is defined as a pandemic of perception, a result of the current pathologies described as 'attention deficit disorder' (ADD) and as 'attention deficit and hyperactivity disorder' (ADHD), as well as a generalised lack of concentration blamed on the attributes of new electronic technologies. This thesis establishes the hypothesis that this alteration represents a stage located

in the digital period of a change whose origin goes back to the beginning of modernity. For this reason, when examining the roots of this situation, we would not be in favour of blaming these societal ills on the development of the new technologies, i.e., the recipient's external domain; but we can acknowledge its origins as residing in our modern legacy, which has been modifying citizens' system of perception and behaviour, apart from transforming their sensitivity. From this viewpoint, distraction would correspond to the translation of a new temporal, experiential, aesthetic, economic and political conception of the world. This does not mean that in all these spheres distraction assumes a favourable aspect for the people. But, if we agree to consider that this state results from an adaptive phase, it seems clear that it would be within a scenario where all the previous descriptions related to attention and distraction –where the first is convenient and the second, harmful– dissolve, and where we will have to make choices among them.

If this alteration in the modalities of perception derived from modernity directly affects the citizen's experience of the world, it will do so, consequently, to the work of artists of their time. It is at this point that the work of art offers the possibility of overcoming the obstacles presented by the modern change in perception. This alternative is what Benjamin refers to as *mimesis*, which, according to him, arises as a strategy of the modern individual to integrate with his or her surroundings, that world which he or she does not possess, but is governed by. The aesthetic approach operating in this case is not the one which acts as a shield, defending the individual from the inclemency of the milieu –like consciousness–; but the one that fights with the same weapons with which it is being attacked. Artists who use this strategy will try to invent new strategies to recover the position of a spectator-consumer whose senses are capitalistically exploited in the technological drift. This research work acknowledges interruption within the artistic context as part of that modern, postmodern and digital *mimesis*. Considering the complex universe it encompasses, interruption shows us some cases in which the rupture it provokes leads to a production of subjectivity that confronts that other kind of extensively imposed, economic and political deployment of interruption that we see in media. In the first half of the XX<sup>th</sup> century, Bertolt Brecht stated that the unbearable atomization of life demanded “integrating actions”, but he also argued that the only possible defence is to empathize with those actions responsible for our weakness. This is in line with the concept of *innervation* in Benjamin, which corresponds to the transposing in a mimetic path of that dismantling shock coming from the environment to a domain where it becomes productively integrated as part of their modern personality. It is in this same sense that we present the disruptive art production from the mid-twentieth century: if, they deconstruct sensitive material and the overexposure in the media to which men and women are submitted to, they also can

retaliate with an antidote which can remedy that dysfunction and overabundance.

What is proposed here is interruption as a form (with a wide range of variation) present in contemporary art. We have done so not by reducing it to the formalist patterns, but by addressing it from the standpoint of dialectical materialism, traversing in this way different spheres. Whereas we would consider that the (audio-)images interrupted are capable of elucidating thought, we also think that these same works present themselves as interrupters of an experience both of the media and the artistic image in its most normative sense. Interruption facilitates other fields of action in relation to the image, while it distances the spectator from a self-interested, foreseeable and regulated image within an artistic and media context. And it does so proposing the dissolution of this kind of image –in all possible ways– as an artistic manifestation, opening spaces within it, or *using it*. Based on the collection of artistic works that we have studied in the last chapter we intend to make a way of making art visible that employs interruption as iconographic syntax. Moreover, we intend to show the shades of meaning that occur when this alternative transforms into a superficial version of aesthetics that sweeps away all transforming and productive stimuli.

The shock described in “The Work of Art” essay by Benjamin, which is felt in the splicing of the shots of the cinematographic montage, embodies the interruption that acts as the impetus for our contemporary disruptive artwork. That shock, which generates a dialectic between shots, the shock which imposes a discharge of images on the spectator, allows for the existence of a new attitude regarding the work of art, and through it, Benjamin believed there was the possibility of restoring that loss of experience stemming from modernity. For this reason he promoted the use of a mechanical art capable of regenerating the experience of art, based on arousing involuntary memory, astonishment and reflection. Whether Baudelaire considered the masses an “enormous reservoir of electricity”, the images conveying the shock will act as that reservoir for the spectator. The interruption that we are interested in sheds light where there was none, or inundates with darkness where light was imposed. This different way of seeing the image, and also of *making it*, opens a distance between the image and the spectator. In this space full of uncertainties, the audience is invited to react, to create meanings, to take up a stance regarding the image: it *makes room for them*. Therefore, that distance becomes a shortcut, which leads to the very consciousness of the spectator. The shock delivered by our interruption acts as a defibrillator that returns to the audience their own notion of themselves, and radically opposes that real world shock which obscures their true interests, and imposes a capitalistic consumption of images, a consumption of experiences (*Erlebnisse*) in line, inflicting electroshocks.



Nevertheless, those artistic movements that question the image by means of interruption are at risk of no longer being effective because of the overuse that certain artists and market sectors make of them. Their repetition as a merely disruptive aesthetic invalidates the potential seen in the initial ones and their interruption is employed as the enticement of a new fashion. What makes a difference is that while the disruptive aesthetic works only on a superficial level, and captures consumers by generating artistic works in the form of novelty and rupture, the artistic form of interruption seeks only to open new paths. And it does so by setting up spaces for questioning and avoiding to lead the public to any preconceived objective. What this interruption is aiming for is to deliberately set the spectator loose within the image, so that he or she can chart their own way.

Taking into account that Duhamel already complained about the acceleration of the cinema image, because this speed did not provide enough time to think –of course, given the absorption caused by a pictorial image, e.g., a painting– the deficiency in the image in relation to a normative image, will show an essential trait of the interrupted image type. The experience offered by a deficient image in these terms reveals a perceptive irregularity in which some aspects gain enough importance to build from them a subsequent discourse of the image. Because of this we believe that some of the strictly modern diseases, as neurasthenia, aside from the aforementioned ones related to perception, could conceivably provide new perspectives from which contemporary art re-creates the image. In this case, either the insufficiency or the deficiency may be identified as a more or less radical proposal to think about the image in some other way, apart from the image we are compelled to embrace as consumers. Due to this we can consider such insufficiency and deficiency as resistance.

Within the interruption, the image gets subtracted, its material and/or its temporality are extracted and moved to zero degrees in a context with probably the highest historic level in terms of audio-visual overabundance. There is a quest of the singular within the excess and what has been colonised by media, the recovering of a particular language for the producers and a specific experience for the public. This may be the reason why previous movements such as the Flicker Film and the Structural Film seems to arise again today, questioning ‘behind the scenes’, a cinematographic production of the highest potential as image.

